RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 2037-688



Vol. 37 – Num. 102
Dicembre 2014

Edizioni
Ca'Foscari

Rassegna iberistica

ISSN 2037-6588

Rivista diretta da
Enric Bou

Edizioni Ca’ Foscari - Digital Publishing
Università Ca’ Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/7/RassegnaIberistica

Rassegna iberistica
Rivista semestrale

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Univeristà Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, 30123 Venezia, Italia rassegna.iberistica@unive.it

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.
Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Rassegna iberistica

ISSN 2037-6588

Vol. 37 – N. 102 – Dicembre 2014

Sommario

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Cervantes e la novella
Studio sui racconti inseriti nel *Persiles*

María Jesús Zamora Calvo (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Abstract In addition to the literary value inherent in Cervantes's last work *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, the short stories intercalated in the novel that constitute our corpus are culturally complex and fascinating. The narration is marked by traditional components signaling both oral and written transmission. Therein lies the purpose of this study, which is to examine the characteristics that mark and define the stories from both of these traditions that have been inserted throughout the work of *Persiles*.

Al di là del valore filologico e letterario che l'opera *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*[1] racchiude in sé, suscitano particolare interesse le novelle sparse nelle sue pagine, che costituiscono un *corpus* di una ricchezza e complessità culturale affascinante. Cervantes costruisce l'opera seguendo lo schema del romanzo classico, vale a dire, quello greco e bizantino, dove sono numerosi i personaggi che, con maggiore o minore estensione, raccontano le proprie avventure ai compagni di viaggio. Nel caso del *Persiles*, queste storie intercalate lungo tutto il romanzo sono così abbondanti che anche i soggetti che ne sono i protagonisti arrivano a formare una 'squadra di pellegrini' che si costituisce come un personaggio collettivo.

Per questo motivo, nel presente articolo ci prefiggiamo di studiare tali narrazioni, contestualizzandole all'interno dell'epoca in cui furono scritte e dell'opera nella quale sono collocate. Analizzeremo anche la tecnica che Cervantes utilizza per inserirle all'interno del *Persiles*, soffermandoci in particolar modo sugli elementi tradizionali presenti in queste narrazioni. Sia Shadi Bartsch (1989), ma anche Tomas Hägg (1983), Javier González Rovira (1996), Aurora Egido (1986, 2005) e Ana L. Baquero Escudero (1990), tra gli altri, si sono dedicati allo studio dell'influsso della novella greca e bizantina sulla narrativa spagnola. In particolare, Edward O. Riley (1981), Juan Bautista Avalle-Arce (1959) e Isabel Lozano Renieblas (1998), ad esempio, si sono occupati della struttura del *Persiles*. Tuttavia, nessuno

1 D'ora in avanti, quando si citerà un qualsiasi frammento relativo a questo romanzo, faremo riferimento all'edizione realizzata da Carlos Romero Muñoz (2002), anche se indicheremo solo il libro ed il capitolo esatto che contiene il testo in questione per favorirne comunque l'individuazione nelle altre pubblicazioni.

di loro si è soffermato ad esaminare quegli elementi tradizionali che appaiono in questi racconti, che sono il contributo più rilevante che il presente articolo vuole offrire.

Cervantes definisce più volte queste narrazioni intercalate *cuentos* ('racconti'),[2] come si può notare in: «Y, habiéndose sentado en las blandas pieles, pidió el bárbaro silencio, y prosiguió su *cuento* en esta forma» (I, 6); «quizá alguna, al son de la voz de mi *cuento*, se quedará dormida» (I, 7); «Esta noche, señora – respondió Periandro –, daré fin si fuere posible al *cuento*, que aun hasta agora se está en sus principios» (II, 12); «Aquí llegaba Feliciana de su *cuento*…» (III, 3); «La salsa de los *cuentos* es la propiedad del lenguaje en cualquiera cosa que se diga» (III, 7), ecc. Non dobbiamo tuttavia dimenticare che nel XVI secolo questo termine farà concorrenza, nella sua accezione, al vocabolo italiano *novella*, dato che entrambi, originariamente, si riferivano allo stesso tipo di racconto breve.

Per questo motivo Lope de Vega, coetaneo di Cervantes, chiarisce ne *Las fortunas de Diana* che «en tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas 'cuentos'. Éstos se sabían de memoria, y nunca que yo me acuerde, los vi escritos» (Rico 1968, p. 27). Mateo Alemán, uno dei precursori del romanzo moderno, nel descrivere l'umile vita dei paggi nel suo *Guzmán de Alfarache*, attribuisce a uno di loro queste parole: «Leíamos libros, contábamos novelas» (Micó Juan 1987, t. I, p. 456). Precettisti come Juan de Valdés (Comas 1972, p. 161), ma anche prosisti di un certo spessore come Suárez Figueroa,[3] manifesteranno il loro rifiuto del neologismo italiano *novella*, prediligendo la voce castigliana *cuento* come più appropriata. Inoltre, lo stesso Cervantes nella «Dedicatoria» delle sue *Novelas Ejemplares*, li definisce *cuentos*: «Solo suplico que advierta Vuestra Excelencia que le envío, como quien no dice nada, doce cuentos» (Sieber 1989, p. 54). Per Gracián non sono altro che «cuentos que van heredando los niños de las viejas» (Chevalier 1999, p. 13).

Tutte queste testimonianze ci dimostrano che durante il Siglo de Oro questo tipo di storie era molto diffuso, nonostante lo scarso apprezzamento dichiarato. In quest'epoca, il termine *cuento* si associa alla narrazione orale, per cui in linea di massima resta vincolato a una persona specifica, che non solo avrà il compito di ricordare i racconti, ma dovrà anche essere

2 L'origine del termine 'cuento' proviene, stando a quanto si afferma nel *Diccionario etimológico de la lengua castellana* a cura di Joan Corominas, dal verbo latino *computare*, nel senso di 'calcolar, computar'. A partire da questa eccezione, passerà a significare 'relatar historias', in quanto enumerazione di avvenimenti al posto di oggetti (1954, t. I, p. 888).

3 «¿Acaso gustáis de novelas al uso?», domanda uno degli interlocutori de *El Pasajero*, a cui don Luis risponde: «No entiendo ese término, si bien a todas tengo poca inclinación, por carecer de versos». E allora, lo stesso Suárez Figueroa dichiara il suo parere contrario ai romanzi e allo scarso valore letterario che veniva loro dato, comune a tanti altri del suo tempo: «Por novelas al uso entiendo ciertas patrañas y consejas, propias de brasero en tiempo de frío, que en suma viene a ser unas bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras» (1618, f. 56).

dotata di una certa grazia e abilità verbale nel raccontarli, vale a dire, deve disporre delle qualità proprie di un narratore. Invece il vocabolo *novela* rimanda ai racconti brevi scritti.

Nonostante il discredito con il quale saranno additate le novelle durante il XVI e il XVII secolo, non si può negare la grande influenza che esercitarono su alcuni scrittori di quest'epoca[4] e più concretamente su Cervantes, che rimodellerà e trasformerà questo materiale. A conferma di ciò, scopriamo che il *Persiles* appare pieno di aneddoti così conosciuti e diffusi tra la gente che già fanno evidentemente parte di un patrimonio culturale. L'inizio dell'opera rievoca la vicenda di Ifigenia come viene rammentata nella *Philosophia antigua poetica* (1596) da Alonso López Pinciano, un testo che il nostro autore sicuramente conosceva.

> Siendo vna doncella a punto de ser degollada en sacrificio, fue desaparecida de aquellos que la querian sacrificar y lleuada a vna region remota a ser sacerdotissa, en la qual region era costumbre sacrificar los estangeros que alli aportauan. Sucedio, pues, que después de algunos dias arribo a aquella tierra vn hermano de la donzella sacerdotissa, el qual fue presso y lleuado, segun la costumbre que alli auia, a que fuesse sacrificado por mano de la hermana, que fue causa de la saluacion del hermano. Este es el argumento y propio de la fabula de la Iphigenia (López Pinciano 1953, pp. 18-19).

Stessa cosa succede con gli avvenimenti che segnarono la vita di Antonio 'il barbaro', che fu costretto ad abbandonare la sua casa, a passare per molte peripezie, prima di approdare all'isola di Santa Barbara (I, 5). Come dimostra Juan Bautista Avalle-Arce (1975, pp. 75-82) questa vicenda è presa dall'*Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (Serés 1989, pp. 556-557), che a sua volta la attinse dal patrimonio popolare, poiché, non molto tempo prima, Melchor de Santa Cruz nella sua *Floresta española* raccolse la seguente novella:

> Un estudiante, preciándose de muy privado de una señora, fuela a visitar con otro. Y ella llamábale *vos*, y él llamóla *señoría*. La señora, muy enojada, le preguntó por qué la llamaba *señoría*. Respondió el estudiante:

4 Questi racconti comparvero inizialmente nelle raccolte di proverbi, tra i cui autori ricordiamo Galindo, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara, Sebastián de Horozco y Gonzalo Correas, che copiarono una gran quantità di *cuentos* al fine di chiarire alcuni detti e frasi proverbiali. Successivamente, lessicografi come Sánchez de la Ballesta e Covarrubias diedero ampio eco a queste narrazioni nelle loro definizioni. Allo stesso tempo, fecero la loro comparsa i *pliegos sueltos* del XVI secolo, così come li riprodusse A.C. Soons (1976). Gli autori di miscellanee – il frate domenicano autore di *Floreto de anécdotas*, colui che scrisse le *Glosas al sermón del Aljubarrota* o Luis Zapata – includono alcune novelle nelle loro opere. Certamente i racconti brevi raccolti negli intermezzi, nelle commedie e nei romanzi, in quest'epoca sono numerosi.

Suba vuestra merced un punto, y abajaré yo otro, y andará la música concertada (Cabañas 1996, pp. 313-314).

Tra i primi racconti inseriti nel *Persiles* ritroviamo quello del portoghese Manuel de Sousa Coutiño, che si rifà alle vicende di Ricaredo e Isabela de *La española inglesa* (1989, t. I, pp. 241-283). In entrambi i casi, l'amante (Ricaredo-Manuel) si vede forzato a separarsi dalla sua amata (Isabela-Leonora), a cui concede un tempo di due anni prima che la promessa sposa possa prendere una qualsiasi decisione. Nel giorno esatto della scadenza del periodo stabilito, Isabela-Leonora si accinge a prendere i voti per diventare monaca. In quel preciso momento fa la sua comparsa l'amante, ottenendo come risultato finale che Isabela opti per l'amore umano, mentre Leonora per il divino.

Fra i tanti racconti di Olao Magno o di Torquemada che giungeranno nelle mani di Cervantes, uno sarà quello dell'uccello detto «barnaclas» (I, 12). Quasi tutti gli autori che fanno menzione a questo animale lo situano nell'Hibernia, come sinonimo dell'Irlanda. Tuttavia, c'è chi afferma che il luogo prediletto da questi animali siano le Isole Orcadi (Scozia) in Inghilterra, o le Ebridi (Romero 2002, pp. 719-720). Il fatto importante nel nostro caso è che, scegliendo di inserirlo nel *Persiles*, l'autore voglia dichiarare esplicitamente non solo la sua origine tradizionale, ma anche le fonti a cui attinge al fine di accreditare le sue storie. In questo modo, la narrazione smette di essere una digressione immaginaria, e si convertirà in un'altra più istruttiva.

Riguardo alla novella che narra del *ius primae noctis* (I, 12), Carlos Romero individua la sua fonte ne 'El Inca' Garcilaso, anche se potrebbe derivare dal *Omnium gentium mores leges et ritus ex multis clarissimis rerum scriptoribus* di Juan Bohemo (1520) (Romero 2002, pp. 720-721).

Nel momento in cui introduce queste storie nel *Persiles*, Cervantes sceglie di utilizzare una tecnica molto semplice e che ripeterà in ciascuno dei casi. Una persona compare proprio in un momento pertinente, racconta la sua vita o il frammento più rilevante della stessa e, quindi, entra a far parte integrante del gruppo, che è in costante incremento e che si sposta da un luogo all'altro, finché l'autore non trova il modo di abbandonare lungo il cammino i personaggi che considera non più necessari. Mediante tale procedimento, Cervantes riesce a offrirci in questo libro una visione complessa e variegata di realtà distinte, che alimentano l'opera attraverso la diversità dei punti di vista offerti dai differenti soggetti narranti.

Cervantes prende questa struttura narrativa da *La Diana* di Jorge de Montemayor: a partire da una determinata cornice, si dà avvio a differenti storie, che non seguono una sequenza, ma si intrecciano l'una con l'altra (López Estrada 1954, pp. LXXXI-LXXXII; Avalle-Arce 1959, p. 92; Johnson 1971, pp. 20-35; Keightley 1975, pp. 194-219; Prieto 1975, p. 348; Rallo 1991, p. 51; Montero 1996, pp. XXVII-XCIII; Sánchez Jiménez 2012,

pp. 23-36). Tale modello bizantino permette a Cervantes di portare avanti una serie di storie che si snocciolano verso una conclusione finale, e di disporre al contempo di un amplio margine per interventi e sospensioni narrative. In questo modo riesce a conferire al *Persiles* una grande varietà narrativa.

La presenza di tali personaggi varia tra la prima e la seconda parte. Se inizialmente il loro numero è abbastanza ridotto, e in compenso la durata delle loro storie si prolunga, successivamente la quantità dei personaggi aumenta, mentre si limita l'estensione delle rispettive narrazioni. Il cambiamento è così evidente che Jean Babelon arriva a definire questa seconda parte come un «Decameron itinerante» (1947, p. 117), nel senso che il viaggio dei protagonisti si limita quasi ad essere mera cornice per altre storie. Questa modalità di approccio alle narrazione trova un riflesso diretto nel modo in cui sono introdotti i capitoli: se nei primi libri l'esposizione è più fluida, armoniosa ed paritetica, nel terzo ciascun capitolo costituisce un'unità a sé stante, che inizia con una storia minore e finisce in un modo credibile.

Generalmente, la tematica di queste novelle ruota intorno all'amore. Dalla lascivia di Rutilio e Clodio, alla senilità di Policarpo, senza tralasciare la codardia di Feliciana; Cervantes ci mostra i diversi effetti provocati da una passione amorosa che non è stata controllata dalla ragione e che si affida alle mani del libero arbitrio, la pazzia, l'inclinazione, l'inesperienza, l'immaturità o anche l'istinto di sopravvivenza dell'individuo; esattamente l'opposto di quel dominio esemplare dei sentimenti che caratterizza Periandro e Auristela (Blecua 1985, p. 147; Egido 1991, pp. 201-224; El Saffar 1990, pp. 17-33). Altre storie sono sicuramente più complete, come quella di Antonio 'il barbaro' (I, 5), dove l'arroganza e l'orgoglio eclisseranno l'aspetto più caratteristico dello spagnolo dell'epoca: la *honradez* (Herrero 1966). In contrapposizione con questo racconto si trova quello di Transilia (I, 12-13), che difende la sua verginità con fermezza e rifiuta quelle leggi che vanno contro la dignità umana.

In questa tipologia di novelle, il reale ed il magico non rappresentano due categorie logiche. I personaggi non temono il soprannaturale, né gli esseri dell'aldilà in quanto tali. Il mondo è popolato da streghe, licantropi, maghi, astrologi, animali fantastici; il narratore si limita a farli agire: operano da soli, sono in grado di subire metamorfosi, predicono ciò che succederà; sono inconcepibili nella nostra realtà, ma completamente ammissibili nel Siglo de Oro, come si evince dal seguente frammento:

> Y, diciendo esto, comenzó a abrazarme no muy honestamente. Apartéla de mí con los brazos, y, como mejor pude, divisé que la que me abrazaba era una figura de lobo, cuya visión me heló el alma, me turbó los sentidos y dio con mi mucho ánimo al través. Pero, como suele acontecer que en los grandes peligros la poca esperanza de vencerlos saca del

ánimo desesperadas fuerzas, las pocas mías me pusieron en la mano un cuchillo, que acaso en el seno traía, y con furia y rabia se le hinqué por el pecho a la que pensé ser loba, la cual, cayendo en el suelo, perdió aquella fea figura, y hallé muerta y corriendo sangre a la desventurada encantadora (I, 8).

Come giustamente dice Max Luthi, nel momento in cui il fattore naturale si fonde con quello straordinario, si viene a creare una dimensione spaziale unica, nella quale «la magia, que desempeña importante papel en el cuento, no necesita explicación artificial, pues el hombre de otros tiempos ha vivido diariamente lo maravilloso» (1947, pp. 11-17).

Una parte di questi racconti riceve l'influsso di tutti quegli elementi, immagini, particolari, ecc., provenienti dalla realtà quotidiana circostante, nel momento esatto in cui vengono pronunciati. Da tale contesto, derivano i comportamenti e le relazioni, cosparsi di piccole dosi di malizie, erotismi, superstizioni, ecc. Vi si riflette il rovescio di una società nella quale i valori positivi vengono solitamente sostituiti dall'ingegno, dall'astuzia, dalla prudenza, dalla diffidenza, dalla mancanza di solidarietà, ecc., cose di cui si vanta il protagonista di ogni novella per ingannare i suoi vessatori, per uscire dalle situazioni difficili, per sfuggire alle persecuzioni o ai castighi, spesso ingiustificati nel testo stesso e che rimandano a situazioni parallele della vita reale, con le quali è possibile che si identifichino anche gli stessi lettori.[5]

Nella seconda parte del *Persiles* individuiamo quindi una manciata di personaggi che hanno poco o niente di eroico, come Bartolomé, una sorta di Sancho Panza accecato dalla passione amorosa (III, 11), gli *alcaldes* villani, molto vicini ai personaggi che popolano gli intermezzi teatrali dell'epoca (III, 10), i falsi prigionieri, che costituiscono un'autentica piaga sociale nella Spagna del secolo XVI, visto che erano già considerati come tipi letterari (III, 10) e gli episodi moreschi, riflesso della difficile situazione che questi gruppi sociali pativano nella penisola (III, 11), ecc.

Questo *corpus* novellistico rimane segnato da un carattere fortemente tradizionale, poiché si adatta alle norme stabilite al riguardo dal danese Axel Olrik (1965, pp. 129-141). Nel 1909, fu lui a delineare gli aspetti stilistici di questo tipo di racconti, mettendo in evidenza la norma dell'apertura e della chiusura, l'unità argomentativa, la norma della ripetizione, la norma

5 L'origine di questo tipo di racconto umoristico si trova nella *Fabula Milesia* di epoca ellenistica. Si presentano anche nella loro corrispondente forma colta in opere come il *Decameron* e trovano una spiegazione anche in relazione «con el juego, con la comicidad y con gustos que siempre han llevado al hombre a situar en contrapunto lo heroico y lo tosco, la valentía y la cobardía, el sacrificio y el amor a la buena vida, la verdad y la mentira ingeniosa, etc. Tiene también una amplia tradición en la cultura de occidente, tanto en sus versiones populares, como en las colecciones cultas, y alternan con cuentos heroicos y de otros tipos en colecciones de todos los tiempos. Bajtín ha estudiado la risa y la parodia como constantes culturales presentes en las narraciones de todos los pueblos y de todos los tiempos» (Bobes 1998, pp. 46-47).

del tre, l'importanza della posizione iniziale e finale, la norma dei due sulla scena e la norma del contrasto, assieme a quella dei gemelli.

In linea con queste norme, e nel rispetto di quella dell'*apertura e della chiusura*, scopriamo che i racconti inclusi nel *Persiles* non cominciano bruscamente né tanto meno si concludono all'improvviso, ma passano invece dalla calma al movimento, per poi far ritorno all'armonia conclusiva. Constatiamo quindi che la maggior parte delle narrazioni son solite iniziare presentando il soggetto narrante, per cui si utilizza il pronome personale 'io', seguito nella maggior parte dei casi dal suo antroponimo, dal luogo e dalla stirpe di provenienza. Quel che si ottiene in questo modo è che i lettori non dubitino dell'autenticità di ciò che si narra, come ad esempio:

> Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias della. Echáronme al mundo padres medianamente nobles. Criáronme como ricos (I, 5).

> soy Leopoldio, el rey de los danaos [...] El cielo me hizo rey del reino de Danea, que heredé de mis padres, que también fueron reyes y lo heredaron de sus pasados, sin haberles introducido a serlo la tiranía, ni otra negociación alguna (II, 13).

> Mi nombre es Feliciana de la Voz; mi patria, una villa no lejos de este lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos; y mi hermosura, en tanto que no ha estado tan marchita como agora, ha sido de algunos estimada y celebrada (III, 3).

Riguardo alla conclusione, arriva come risultante dello sviluppo dell'azione. Generalmente appare vincolata a una qualche finalità moralizzatrice o esemplificante che viene a rafforzare la teoria precedente e, di norma, suole essere abbastanza diretta:

> Hallaron en vuestros generosos pechos lugar mis ruegos. Recogístesme en ellas, por lo que os doy infinitas gracias, y agora espero en la del cielo, que, pues nos sacó de tanta miseria a todos, nos ha de dar en este que pretendemos, felicísimo viaje.
>
> Aquí dio fin Rutilio a su plática, con que dejó admirados y contentos a los oyentes (I, 9).

> Y diciendo esto me bajé del teatro, y, acompañado de mis amigos, me volví a mi casa, a donde yendo y viniendo con la imaginación en este estraño suceso, vine casi a perder el juicio: y ahora por la misma causa vengo a perder la vida.
>
> Y dando un gran suspiro, se le salió el alma, y dio consigo en el suelo (I, 10).

> que por la mayor parte las buenas andanzas no vienen sin el contrapeso de las desdichas, las cuales tienen jurisdicción y un modo de licencia de entrarse por los buenos sucesos, para darnos a entender que, ni el bien es eterno, ni el mal durable (I, 13).

Un'altra norma ben riconoscibile in queste novelle è quella dell'*unità argomentativa*, per mezzo della quale si narra un certo fatto, omettendo tutto ciò che risulti superfluo. Si segue una progressione lineare secondo una logica che non è comparabile a quella del mondo naturale. Questi racconti tendono ad avere, in genere, un'estensione abbastanza limitata. Si tratta di persuadere, commuovere o dilettare i lettori a partire dal caso di una vita concreta, che si prende ad esempio di qualche virtù o vizio. Ne consegue che si limitano alla narrazione di uno specifico evento, rinunciando ad ogni ulteriore descrizione, dialogo o cornice spazio-temporale che non contribuisca a raggiungere il fine ultimo prefissato. In molti casi, si tratta di semplici pennellate relative a un fatto. Questa sintesi argomentativa risulta evidente nei seguenti esempi:

> Yo me acuerdo, señor, haber visto en el mar Mediterráneo, en la ribera de Génova, una galera de España que, por hacer el cur con la vela, se volcó, como está agora este bajel, quedando la gavia en la arena y la quilla al cielo; y, antes que la volviesen o enderezasen, habiendo primero oído rumor, como en éste se oye, aserraron el bajel por la quilla, haciendo un buco capaz de ver lo que dentro estaba; y el entrar la luz dentro y el salir por él el capitán de la misma galera y otros cuatro compañeros suyos fue todo uno. Yo vi esto, y está escrito este caso en muchas historias españolas, y aun podría ser viniesen agora las personas que segunda vez nacieron al mundo del vientre desta galera; y si aquí sucediese lo mismo, no se ha de tener a milagro, sino a misterio; que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces (II, 2).

Tuttavia, non tutti i narratori sono così schematici. Periandro, nel momento in cui racconterà le sue avventure e disavventure, unioni e separazioni dall'amata/sorella Auristela, si dilungherà tanto da produrre fastidio e stanchezza negli ascoltatori, che si lamenteranno nove volte per l'eccessivo diletto discorsivo.

> Apostaré – dijo a esta sazón Mauricio a Transilia su hija – que se pone agora Periandro a describirnos toda la celeste esfera, como si importase mucho a lo que va contando el declararnos los movimientos del cielo. Yo, por mí, deseando estoy que acabe (II, 14).

> No sé si tenga por cierto, de manera que ose afirmar, que Mauricio y algunos de los más oyentes se holgaron de que Periandro pusiese fin en su plática, porque las más veces, las que son largas, aunque sean de importancia, suelen ser desabridas (II, 21).

Rispetto all'unità argomentativa, questa si ottiene mediante espedienti come il *parallelismo* e la *prefigurazione*. Nel *Persiles* troviamo numerose simmetrie sulle quali l'opera si struttura. La storia di Sosa Coitiño, esploratore portoghese dell'Africa, morto tra i ghiacci del nord (I, 10), si può paragonare, per lo meno in termini spaziali, con quella di Ortel Banadre, polacco vissuto per quindici anni nell'India portoghese per poi morire a Roma (III, 18-19). Il primo, basandosi sui suoi studi di astrologia, inizia un lungo viaggio in cerca della figlia Transilia; anche il secondo si dedica allo studio dell'astrologia, ma come metodo di conoscenza personale. Anche le storie di Transilia (I, 12-13) e di Ruperto (III, 16-17) sono simili: in entrambi i casi troveranno i loro compagni di vita dopo un lungo pellegrinaggio per terre straniere.

Questa equivalenza si osserva anche tra i personaggi. E infatti Arnaldo, principe di Danimarca, trova il suo correlato nel duca di Nemurs (III, 13 e IV, 2-9), che vive nei territori mediterranei. Certi aspetti di Rosamunda, come ad esempio la sua lascivia, si ritrovano in Cenotia (II, 8), nell'amante del re di Dania (II, 13), in Luisa, la Talaverana (III, 6-7, 18-19 e IV, 5, 8, 14) ed in Hipólita, la Ferrarese (IV, 7). Dal canto suo, Cenotia, che è un'incantatrice, ha un precedente come strega che trasporta Rutilio da Roma alla Norvegia (I, 8). L'episodio delle nozze dei pescatori settentrionali (I, 9) manifesta certi parallelismi con la scena delle danze nella Sagra toledana (III, 7). Tra le simmetrie più importanti spiccano anche: la storia di Feliciana de la Voz (III, 3-5) e quella di Isabel Castrucho (III, 20-21), quella di Leonora Pereira (I, 10) e quella di Auristela (IV, 10), che ad un certo punto si chiederà quali siano i benefici di entrare in un convento, se paragonati all'amore terreno del suo Periandro, e molti altri ancora.

La *prefigurazione* è un altro mezzo per dare unità alla novella. In alcuni casi, si faranno sogni premonitori che al risveglio troveranno compimento, così come accade a Manuel de Sosa Coitiño che inizia la storia della sua vita in questo modo:

> Con más breves razones de las que sean posibles daré fin a mi cuento, con darle al de mi vida, si es que tengo que dar crédito a cierto sueño que la pasada noche me turbó el alma (I, 10).

O ancora, Maurizio in più di una occasione predice il futuro osservando e studiando gli astri del cielo:

> Puso los ojos en el cielo Mauricio, y de nuevo tornó a mirar en su imaginación las señales de la figura que había levantado, y de nuevo confir-

> mó el peligro que les amenazaba; pero nunca supo atinar de qué parte vendría. Con esta confusión y sobresalto se quedó dormido encima de la cubierta de la nave, y de allí a poco, despertó despavorido, diciendo a grandes voces:
> – ¡Traición, traición, traición! ¡Despierta, príncipe Arnaldo, que los tuyos nos matan! (I, 18).

Persino la stessa Auristela afferma di avere il dono di leggere il viso delle persone, sia il loro carattere che quello che stanno pensando, ovvero è un'esperta in fisiognomica (o almeno dice di esserlo).

> Sabed, amigas, que de hoy más lo habeis de ser verdaderas mías; que juntamente con este buen parecer que el cielo me ha dado, me dotó de un entendimiento perspicaz y agudo, de tal modo que viendo el rostro de una persona le leo el alma y le adivino los pensamientos (II, 10).

In altri casi la prefigurazione si concentra sulla caratterizzazione dei personaggi. Allora, l'interesse del lettore lo spinge a verificare se si compiono o si smentiscono gli aspetti specifici di ognuno di loro. In questo senso, i protagonisti centrali dell'opera, Persiles e Sigismunda, incarnano le virtù proprie degli eroi classici: la bellezza fisica e spirituale che risveglia l'ammirazione in coloro che li conoscono, la castità associata ad un pellegrinaggio a Roma, l'amore fedele nonostante le tentazioni e le gelosie, la fede cattolica che guida i loro passi attraverso gli affanni che patiscono e pagano, la rassegnazione di fronte agli ostacoli che trovano sul loro cammino, ecc. Sono, infine, «modelos ideales de conducta para el lector, quien asiste a una sucesión de aventuras cuya complejidad aumenta el valor de su constancia» (González Rovira 1996, p. 238).

I personaggi secondari, invece, sono costruiti a partire dall'aspetto più caratteristico dei luoghi da cui provengono. E quindi Antonio, lo spagnolo, si distingue per il suo concetto d'onore; Rutilio è l'incarnazione della lascivia che in quell'epoca definisce gli italiani; Manuel, il portoghese, si centrerà sull'amore umano e divino; Clodio è il massimo rappresentante della maldicenza; Transilia impersona il topico della libertà irlandese; Feliciana de la Voz, la codardia e la lussuria, e così via. Tuttavia, i personaggi cervantini non si limitano a riprodurre una virtù, una passione o un vizio che stigmatizzi l'essenza di un tipico tratto nazionalista. Non sono archetipi costanti di una specifica qualità ma, nello sviluppo dell'opera, mostrano di riuscire a superare lentamente le mancanze e gli errori che hanno segnato le loro vite, passando quindi «de lo imperfecto a lo perfecto, de lo particular a lo universal» (Avalle-Arce 1975, pp. 84-85). Rutilio, Antonio o Feliciana, ad esempio, sono individui in continua trasformazione e superamento delle proprie mancanze, si costruiranno il proprio futuro passando attraverso un processo di purificazione e liberazione.

Ci sono tuttavia sempre eccezioni, come quella di Clodio, la cui morte rappresenta appieno il difetto che segna la sua vita: la maldicenza e la calunnia.

> Pero no fue el golpe de la flecha en vano, porque a este instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo silencio. Castigo merecido a sus muchas culpas (II, 8).

A sua volta, il dualismo manicheo che abbiamo rilevato nella caratterizzazione dei personaggi viene a confermare un'altra delle norme stabilite da Olrik rispetto a questo tipo di narrazioni: la *norma dei contrasti*, in nome della quale ciò che è giovane si contrappone al vecchio, il bene al male, il grande al piccolo, il divino all'umano, ecc. Quasi tutti i racconti inclusi nel *Persiles* ricorrono a questa polarizzazione. Infatti, ricordiamo che Ricla ed i suoi figli, convertiti ed educati da Antonio Villaseñor nell'Isola Barbara, costituiscono un nucleo cattolico all'interno di un ambito pagano. Nel libro III, ritroviamo un gruppo cattolico, ma questa volta di origine moresco, nei personaggi del *jadraque* Jarifa e di sua nipote Rafala, accerchiati da una comunità di maomettani. Inoltre, si dà vita al contrasto esistente tra la fede di un vecchio cristiano e quella di un converso:

> Dejaron entrar el día, y que los bajeles se alargasen y que los atajadores tuviesen lugar de asegurar la costa, y entonces bajaron de la torre y abrieron la iglesia, donde entró Rafala, bañado con alegres lágrimas el rostro, y, acrecentando con su sobresalto su hermosura, hizo oración a las imágenes, y luego se abrazó con su tío, besando primero las manos al cura. El escribano ni adoró, ni besó las manos a nadie, porque le tenía ocupada el alma el sentimiento de la pérdida de su hacienda (III, 11).

La divisione spaziale dell'opera si basa su una forte antitesi tra il mondo mitico e indeterminato del Settentrione e l'altro, ben noto non solo a Cervantes ma anche ai suoi contemporanei, e infatti in questa seconda parte la storia passa attraverso il Portogallo, la Spagna, la Francia e l'Italia. In questo modo, si evidenzia una notevole disparità tra nord e sud Europa.

Per tutta l'opera, le contrapposizioni continuano a cospargere la narrazione degli eventi in modo constante. C'è quella delle due pescatrici, una bella e l'altra brutta, che vengono rapite, insieme a Auristela e Cloelia, proprio nel giorno stesso delle loro nozze (II, 11-12). Il fratello dell'eremita Renato gli confessa che l'uomo che lo aveva falsamente accusato e gli aveva rovinato la vita prima di morire si era pentito del suo peccato e aveva ammesso tutto il male che aveva causato, tanto a Renato come alla sua amata Eusebia, contrapponendo «la sua malvagità contra la bontà vostra» (II, 21).

E persino la maldicenza di Clodio si struttura su questa norma del contrasto, proprio come afferma lui stesso:

> – Yo no me mataré – dijo Clodio – porque, aunque soy murmurador y maldiciente, el gusto que recibo de decir mal, cuando lo digo bien, es tal que quiero vivir, porque quiero decir mal. Verdad es que pienso guardar la cara a los príncipes, porque ellos tienen largos brazos, y alcanzan adonde quieren y a quien quieren, y ya la esperiencia me ha mostrado que no es bien ofender a los poderosos, y la caridad cristiana enseña que por el príncipe bueno se ha de rogar al cielo por su vida y por su salud, y por el malo, que le mejore y enmiende (I, 14).

Proseguendo nell'analisi dei personaggi, osserviamo che la *norma dei due* sulla scena proposta da Olrik, secondo la quale due è il numero massimo di personaggi che possono comparire allo stesso tempo, si rispetta nella maggior parte dei casi. Ne sono esempio la lunga sfilza di coppie di fidanzati che si incontrano ed incrociano sul cammino del pellegrinaggio. Assieme a Persiles e Sigismunda, si trovano anche Antonio e Ricla, Feliciana de la Voz e Rosanio, Leoncia e Carino, Selviana e Solercio, Transila e Ladislao, ecc. Inoltre, due sono i cavalieri che si sfidano a duello, ovvero: Antonio Villaseñor e il suo contendente, Renato e il suo rivale, ecc. Nel caso di Rosamunda e Clodio, affronteranno la condanna insieme, affinché il castigo sia, se possibile, ancor più duro. E via dicendo.

Quando appaiono vari personaggi nella stessa scena, almeno due di loro rispetteranno la *norma dei gemelli*, secondo la quale entrambi devono svolgere la stessa funzione. In questo senso, notiamo la narrazione del falso prigioniero (III, 10), nella quale due studenti di Salamanca preferiscono dedicarsi all'arte dell'inganno e alla furfanteria per guadagnarsi la vita, invece di dedicarsi allo studio. Entrambi si trovano come fusi in un unico personaggio antagonista, la cui frode viene scoperta dall'*alcalde* di un paese. Nel caso di Feliciana de la Voz, sia suo padre che i suoi fratelli si ergono in difesa del suo onore e la seguono nella fuga (III, 3, 4, e 5). Nel *ius primae noctis* la consumazione del matrimonio è realizzata dai fratelli e parenti più vicini al marito, prima di questi; pertanto, tutti assieme si congiungerebbero nella figura stessa del 'ragazzo' (I, 12).

All'interno della narrazione, quando si producono reiterazioni di uno o più elementi (siano essi dialoghi, azioni, personaggi, ecc.) si riesce a dare alla novella una maggior coesione ed a enfatizzare quegli specifici aspetti sui quali si desidera attirare l'attenzione del ricettore. Cosicché, questa *norma della ripetizione* si considera propria della letteratura orale o dei testi ad essa direttamente vincolati. Tra tutti i tipi di ripetizioni, quella triplice è la più frequente: *norma del tre*. Quando si descrive il carattere di una persona, specie nel caso di una donna, è consuetudine enumerarne i tre aspetti più determinanti. Per questo Rutilio indica, della sua discepola

licenziosa, la «gentileza, gallardía y disposición» (I, 8). Manuel de Sosa Coitiño presterà attenzione a Leonora, la quale indossa «la cintura, collar y anillos» incastonati con pietre preziose; si è innamorato di lei, per «la honestidad, la gallardía y el silencio»; e la si concede in matrimonio, perché «Leonora, mi hija, es obediente, y mi mujer desea darme gusto, y yo tengo el deseo que he dicho. Que con estas tres cosas, me parece que puede esperar vuesa merced buen suceso en lo que desea» (I, 10).

Per tre volte, ancora, il padre di Feliciana de la Voz chiede a sua figlia che si addobbi per incontrare il suo futuro sposo (III, 3). Quando il gruppo dei pellegrini viene imprigionato dalla Santa Fratellanza, sono catturati perché «ladrones, homicidas y salteadores», un'espressione, questa, che è ripetuta in altre due occasioni: «Ladrones sois, salteadores sois, homicidas sois; y como tales ladrones, salteadores y homicidas, presto pagareis vuestros delitos, sin que os valga la capa de virtud cristiana con que procurais encubrir vuestras maldades, vistiéndoos de peregrinos» (III, 4).

Secondo Olrik, d'accordo con la *norma dell'importanza della posizione iniziale e finale*, quando fanno la loro comparsa persone e cose in serie, l'ultima è quella che desta simpatia e su di essa gravita l'interesse della narrazione. Il ricettore suole ricordare meglio l'ultimo caso esposto, dal quale ne estrapola un insegnamento che risulta rafforzato dagli errori commessi previamente. La combinazione della norma del tre con la posizione finale costituisce una caratteristica fondamentale dei racconti tradizionali. Ne è conferma la storia di Manuel de Sosa Coitiño che, al momento della scelta di Leonona tra l'unione umana nelle nozze e quella mistica, opta per quest'ultima (I, 10). O quella dei protagonisti stessi dell'opera che, dopo aver attraversato e superato una gran quantità di ostacoli e difficoltà, finiranno il loro pellegrinaggio a Roma, dove contrarranno matrimonio e inizieranno una nuova vita, che sarà esempio di onestà, virtù e castità (IV, 14).

Nonostante nel Siglo de Oro perduri la confusione tra racconto e novella, Cervantes si preoccupa di distinguerli e di dare dignità a certi racconti che si ritenevano più adatti ad anziane incolte che ad intellettuali eruditi. Riguardo alla tecnica che utilizza per inserire questi racconti nella trama principale dell'opera, scopriamo che è molto simile a quella utilizzata da Jorge de Montemayor ne *La Diana*. Quindi nel *Persiles*, in un determinato momento del viaggio, fa la sua comparsa un personaggio che racconta la propria vita e, in questo modo, entra a far parte del gruppo dei viaggiatori. Nella prima parte dell'opera, il numero di questi personaggi è molto ridotto, mentre l'estensione dei loro racconti è abbastanza amplia; nella seconda parte, invece, aumenta la loro quantità, mentre le storie delle loro vite vengono esposte in modo più breve.

Cervantes riprende questi racconti dalla tradizione orale, li ri-crea con il suo *ingenio* e li incastona lungo la trama principale dell'opera. Per questo motivo, uno dei contributi più rilevanti del presente articolo si fonda sullo studio degli aspetti tradizionali che fanno la loro comparsa in tali racconti

nel rispetto delle regole definite al riguardo da Axel Olrik. Tali narrazioni prendono l'avvio in modo molto graduale, toccano l'apice narrativo e si concludono in buon equilibrio. Nella maggior parte dei casi, si tratta di narrazioni brevi, con uno svolgimento generalmente lineare (sia in senso progressivo che regressivo), che raccontano un aneddoto dal finale sorprendente e, talvolta, avulso dallo schema narrativo portato avanti nel discorso. L'unità argomentativa si ottiene mediante il ricorso a parallelismo, prefigurazione e contrasto, tratti propri della novella classica sulla quale Cervantes si basa per costruire il *Persiles*.

In tali racconti di solito fanno la loro comparsa solo due personaggi allo stesso tempo e, nei casi in cui ce ne siano presenti di più, si scopre che più di uno tra loro svolge la stessa funzione all'interno del discorso. In questi racconti le ripetizioni hanno un ruolo molto importante e, infatti, aiutano a fissare l'attenzione del lettore su alcuni aspetti specifici, che vengono ribaditi grazie all'impiego di tre aggettivi usati per descrivere o caratterizzare determinati fatti o persone. Infine, in tali narrazioni, colui che fa la sua comparsa all'inizio o alla fine detta le simpatie o antipatie al ricettore, una strategia utilizzata da Cervantes per ribadire uno specifico insegnamento all'interno del discorso.

In conclusione, era nostra intenzione offrire, mediante il presente studio, una ricerca seria e rigorosa, che non cadesse nella monotonia, né nella ripetizione di teorie ampiamente conosciute e lette, per provare ad avanzare di un passo, anche se minimo e quasi impercettibile, ed apportare un contributo personale agli importanti lavori che si sono realizzati sul *Persiles* e che continueranno ad essere pubblicati.

Bibliografia

Avalle-Arce, Juan Bautista (1959). *La novela pastoril española*. Madrid: Revista de Occidente.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). «Tres vidas del *Persiles*». En: Avalle-Arce, Juan Bautista, *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, pp. 75-82.

Babelon, Jean (1947). «Cervantes y lo maravilloso nórdico». En: *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de «Ínsula» en el cuarto centenario de su nacimiento*. Madrid: Insula, pp. 117-130.

Baquero Escudero, Ana L. (1990). «La novela griega: proyección de un género en la narrativa española». *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 4, pp. 19-45.

Bartsch, Shadi (1989). *Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*. Princeton: Princeton University Press.

Blecua, Alberto (1985). «Cervantes y la retórica [*Persiles*, III, 17]». En:

Egido, Aurora (ed.), *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, pp. 131-147.
Bobes Naves, María del Carmen (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.
Caballo, Alfredo (ed.) (1953) *Alonso López Pinciano: Philosophia antigua poetica*. Madrid: Marsiega.
Cabañas; Maximiliano (ed.) (1996). *Melchor de Santa Cruz: Floresta española*. Madrid: Cátedra.
Chevalier, Maxime (1999). «Ensayo preliminar». En: Lacarra, María Jesús (ed.), *Cuento y Novela Corta en España*. Barcelona: Crítica, pp. 9-24.
Comas, Antonio (ed.) (1972). *Juan de Valdés: Diálogo de la lengua*. Barcelona: Bruguera.
Corominas, Joan (1954). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
Egido, Aurora (1986). «Contar en *La Diana*». En: Fonquerne, Yves-René; Egido, Aurora (coord.), *Formas breves del relato*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 137-155.
Egido, Aurora (1991). «El *Persiles* y la enfermedad de amor». *II CIDAC*, pp. 201-224.
Egido, Aurora (2005). *En el camino de Roma*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
El Saffar, Ruth (1990). «Persiles' Retort: An Alchemical Angle on the Lover's Labors». *Cervantes*, 10, pp. 17-33.
González Rovira, Javier (1996). *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos.
Hägg, Tomas (1983). *The Novel in Antiquity*. Oxford: Basil Blackwell.
Herrero García, Miguel (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
Johnson, C.B. (1971). «Montemayor's *Diana*: A Novel Pastoral». *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, pp. 20-35.
Keightley, R.G. (1975). «Narrative Perspectives in Spanish Pastoral Fictions». *Journal of the Australian Universities Language and Literature Association*, 44, pp. 194-219.
López Estrada, Fernando (ed.) (1954). *Jorge de Montemayor: Los siete libros de la Diana*. Madrid: Espasa-Calpe.
Lozano Renieblas, Isabel (1998). *Cervantes y el mundo del Persiles*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
Luthi, Max (1947). *Das Europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Eine literaturwissenschaftliche Darstellung*. Bern: A. Francke AG. Verlag.
Micó Juan, José María (ed.) (1987). *Mateo Alemán: Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra.
Montero, Juan (ed.) (1996). *Jorge de Montemayor: Los siete Libros de la Diana*. Barcelona: Crítica.
Olrik, Axel (1965). «Epic Laws of Folk Narratives». En: Dundes, Alan (ed.), *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 129-141.

Prieto, Antonio (1975). *Morfología de la novela*. Barcelona: Planeta.
Rallo, Asunción (ed.) (1991). *Jorge de Montemayor: Los siete libros de la Diana*. Madrid: Cátedra.
Rico, Francisco (ed.) (1968). «Las fortunas de Diana». En: *Lope de Vega: Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Alianza Editorial.
Riley, Edward O. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus.
Romero Muñoz, Carlos (ed.) (2002). «Introducción, edición, notas y epílogo». En: *Miguel de Cervantes: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
Romero Muñoz, Carlos (ed.) (2002). *Miguel de Cervantes: Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
Sánchez Jiménez, Antonio (ed.) (2012). *Lope de Vega: Arcadia, prosas y versos*. Madrid: Cátedra.
Serés, Guillermo (ed.) (1989). *Juan Huarte de San Juan: Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra.
Sieber, Harry (ed.) (1989). *Miguel de Cervantes: Novelas ejemplares*, t. 1. Madrid: Cátedra.
Soons, Alan C. (1976). *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro*. London: Tamesis Books Limited.
Suárez Figueroa, Cristóbal (1618). *El Pasajero*. Barcelona: Gerónimo Margarit.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

L'immagine turistica di Maiorca attraverso il cinema
Dalle origini al boom turistico degli anni Sessanta

M. Magdalena Brotons Capó (Universitat de les Illes Balears, Palma, Espanya)

Abstract Mallorca, the largest island in the Balearic archipelago, is well-known throughout the world as a place of rest, holiday destination, an ideal spot to enjoy the sunshine and the sea. This postcard image is the product of tourism marketing. From its origins, cinema has contributed to this depiction through documentaries and fiction films. The Mallorca shown in the films of the 1920s and 1930s differs greatly from the one that appears in the 1950s and 1960s films. During these decades, Spain and the Balearic Islands in particular underwent a true tourist boom. The unspoilt beaches, the mountains and the fields which appear in the early movies are substituted by crowded beaches, hammocks and parasols; peasant farmers and popular traditions give way to massive hotels, fashionable music bands, discos and night clubs. These images reflect the transformation that Mallorca, as many other holiday destinations in the world, underwent: a process of gradual homogenization leading to a loss of its identity.

Avevo temuto venendo al mare di dover trascorrere
giornate formicolanti di sconosciuti, e serrar mani,
e ringraziare e intavolare conversazioni con un lavoro da Sisifo
Cesare Pavese, *La spiaggia*

Lo studio del cinema in relazione alla promozione turistica di un paese è divenuto argomento di interesse a partire dagli ultimi decenni del XX secolo. È proprio in uno dei primi lavori sul tema che appare il termine *Movie induced tourism* per indicare la potente influenza del cinema nella scelta e nella promozione delle destinazioni turistiche.[1]

Se guardiamo al turismo in Spagna, parlare di Maiorca, delle isole Baleari, è parlare essenzialmente di turismo di massa. Al concetto di tempo libero

1 Roger Riley, Dwayne Baker e Carlton S. Van Doren, *Movie induced tourism*, pubblicato in *Annals of Tourism Research*, nel 1998. Nel successivo *Movies as a tourism promotion: a pull factor in a pull location*, del 1992, gli autori analizzano l'incremento delle visite nei luoghi location di film famosi. Questo è un campo di ricerca ancora aperto, come dimostra l'articolo di Kim Hyouggon e Sara L. Richardson *Motion picture impacts on destination images* pubblicato nella stessa rivista nel 2003. In Spagna il primo studio è il libro di Carlos Rosado e Piluca Querol *Cine y Turismo, una nueva estrategia de promoción*, del 2006, anche se diversi autori come Roman Gubern, Angel Quintana, ed Elena del Mar Jiménez García nella sua tesi di dottorato discussa lo scorso 2010 all'Università Carlos III di Madrid, hanno analizzato parzialmente questo fenomeno nel cinema spagnolo.

associato alla moderna società industriale si lega, infatti, ben presto l'idea di godimento del paesaggio, della natura, del sole, della cura del corpo e dello svago. Così un paesaggio di mare, magari con un albergo sulla spiaggia, diviene una fotografia fortemente radicata nell'immaginario popolare quando si fa riferimento alle isole. È questa la rappresentazione prevalente che la pubblicità turistica ha promosso sin dall'inizio del Ventesimo secolo in tutto il mondo.[2] Cartoline, *brochures* turistiche e grandi cartelloni sono stati i primi richiami di questa promozione, ma anche il cinema è servito a questo fine, soprattutto nell'epoca del boom turistico degli anni Sessanta.[3] Per quanto riguarda le Baleari, l'uso del cinema come richiamo turistico è, tuttavia, un fenomeno che ha inizio ancora prima di questa epoca e che possiamo far risalire ai primi decenni del Ventesimo secolo. In questo articolo vogliamo appunto ripercorre questo fenomeno a Maiorca, partendo dalle origini fino ad arrivare al momento della vera e propria esplosione turistica degli anni Sessanta. L'obiettivo non è fornire un elenco dettagliato di tutti i filmati girati nell'isola in quasi settant'anni, ma cercare di offrire un'immagine d'insieme, per mettere a fuoco un argomento che ci sembra interessante: capire come il cinema ha contribuito a formare e a diffondere l'immagine più tipica della Spagna, il *typical spanish*, a Maiorca.

Anche se dobbiamo accontentarci di riferimenti indiretti sui primi filmati a scopo turistico, possiamo segnalare tra questi film quelli prodotti dall'imprenditore teatrale Josep Tous nel 1911. Sappiamo che in questi documentari apparivano paesaggi, scene rurali e tradizioni tipiche di Maiorca che furono molto apprezzati dalla *Sociedad para el Fomento del Turismo* di Maiorca, società creata nel 1905 per la promozione dei paesaggi e la promozione del turismo nell'isola (Vives Reus 2004, p. 106). Pionieri del cinema catalano come Ricardo Baños e Fructuós Gelabert furono autori, rispettivamente, dei documentari *Mallorca* (1906) e, *Isla dorada* (1908) (Aguiló; Pérez de Mendiola 1995, p. 12). Cristòfil-Miquel Sbert, nel suo libro sul cinema nelle Baleari, segnala i documentari *Escenas de la vida de Palma* e *Palma de Mallorca*, girati nel 1912 dall'operatore della Pathé nelle Baleari. Ancora Sbert ci dà notizia di un imprenditore che comprò una cinepresa dalla ditta Pathé e che girò immagini di Maiorca come *Bendición del tren de*

2 Già nel 1903 Bartolomé Amengual pubblicò a Maiorca *La industria de los forasteros* (Palma de Mallorca: Amengual y Muntaner), dove analizzava il turismo in altri luoghi e dissertava su come doveva essere questa nuova industria indirizzata a «vendere» le bellezze dell'isola ai «forasteros», spagnoli e stranieri. Il 1903 fu l'anno dell'inaugurazione del primo albergo internazionale nella capitale, il Gran Hotel, dell'architetto catalano Domènech i Montaner.

3 Nel maggio del 1957 il *National Geographic* pubblicava un articolo intitolato *The Balearics are Booming*, firmato dal giornalista Franc Shor. Cfr. Murray Mas, Yvan, *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d'una superpotència turística*, tesi di dottorato presentata all'Università delle isole Baleari, Dipartimento di Geografia, 2012, p. 1514.

Sóller dal 1913 (Sbert 2001, p. 53). Per la bellezza nell'uso della tricomia,[4] non possiamo dimenticare poi il film conservato negli archivi Gaumont *Sur l'île de Majorque*, del 1912. Questa tecnica, a cui Léon Gaumont teneva molto, venne presentata per la prima volta in Francia nel 1912. Probabilmente Gaumont scelse luoghi turistici già filmati in bianco e nero, perché esistono altri film colorati di Venezia, del carnevale di Nizza, eccetera.

Tutti questi film hanno in comune la rappresentazione della bellezza dei paesaggi, dei luoghi singolari e delle tradizioni locali, ma non sappiamo se questi ed altri film, come i documentari del pioniere Josep Truyol,[5] siano stati girati per uno scopo turistico o se siano soltanto uno dei tanti esempi di film documentario dei primi decenni della storia del cinema.

Durante il periodo della dittatura del generale Primo de Rivera (tra il 1923 e il 1930) il cinema venne utilizzato come strumento per diffondere un'immagine migliore della Spagna, ben lontana da quella di Paese povero ed arretrato qual era all'epoca. Furono infatti vietati i film che mostravano un'immagine negativa della Spagna e vennero anche censurati i film stranieri che offrivano una rappresentazione non positiva del Paese. La creazione del PNT, Patronato Nazionale del Turismo nel 1928, istituzione che doveva promuovere il miglioramento del turismo spagnolo (alberghi, locali, pubblicità ecc.), favorì la creazione di documentari che mostravano le bellezze artistiche, naturali e culturali delle diverse zone dalla Spagna (Blot-Wellens; Soto Vázquez 2005). Per quanto riguarda Maiorca sembra che a quell'epoca la *Sociedad para el Fomento del Turismo* non fosse ancora interessata al cinema come mezzo pubblicitario benché sui giornali dell'epoca già circolassero voci che riconoscevano l'utilità dei film come mezzo di promozione del turismo, come avveniva in altri luoghi del mondo (Rubí Sastre 2013, p. 277).

Anche se la prima *fiction* girata a Maiorca, *El secreto del anillo* del 1913, è ormai perduta, si conserva ancora *Flor de Espino* (Jaime Ferrer, 1925), un melodramma di amori impossibili, nato dal progetto di un gruppo di persone dell'alta società maiorchina. Benché lo scopo del film fosse quello di raccogliere fondi per la carità, lo segnaliamo qui per il carattere documentario di alcune scene: nella seconda parte ci sono, infatti, circa quattro minuti di immagini di Maiorca con panoramiche del nord dell'isola, di ville,

4 All'epoca quasi tutti i film colorati si illuminavano a mano, un lavoro molto costoso e faticoso. Nel 1912 Gaumont lanciò il procedimento della tricromia per il cinema (che si conosceva già per le fotografie). Si usava una camera speciale con tre obiettivi sovrapposti, un filtro verde, uno rosso e uno blu. Anche per la proiezione dei film si doveva usare un proiettore con i filtri. I film realizzati con questo metodo sono stati proiettati durante il 1913 e 1914 in una sala specializzata, al numero 8 di Faubourg Montmartre, sotto il nome di *Gaumont Color*. Anche se ebbe un grande successo, la difficoltà del procedimento (apparecchio complesso, necessità di una luce abbondante nella proiezione e difficoltà di far coincidere esattamente il punto di vista dei tre obiettivi) portò all'abbandono della tecnica nei primi anni Venti `http://www.gaumontpathearchives.com/simple.php?html=156`.

5 Vid Aguiló, Catalina (1987). *Josep Truyol: fotògraf i cineasta 1868-1949*, Palma: Miquel Font.



Figura 1. *Flor de Espino* (1925) allo sfondo vediamo la baia di Palma, con la Cattedrale

di monumenti di Palma, del Porto, ecc. (fig. 1) La nostra idea è che queste immagini siano state girate soltanto per la volontà del regista, un dentista cinefilo amatoriale, di lasciare traccia del suo amore per l'isola. Più noto è *El secreto de la pedriza* (Francisco Aguiló, 1926), una tragedia d'amore che ha come sfondo le vicende legate al contrabbando e che sembra abbia contribuito, anche in questo caso, al richiamo turistico per la rappresentazione di una serie di luoghi e vedute aree del paesaggio maiorchino (Font 2006, pp. 18-19) (fig. 2).

Altri imprenditori cercarono anche l'appoggio istituzionale. È il caso di Josep Maria Verger, ufficiale del Governo e giornalista del giornale *Correo de Mallorca*, il quale chiese il sostegno istituzionale per fare un documentario su Maiorca a scopo promozionale. Magdalena Rubí riproduce un frammento di una lettera nella quale Verger sottolinea questo precipuo

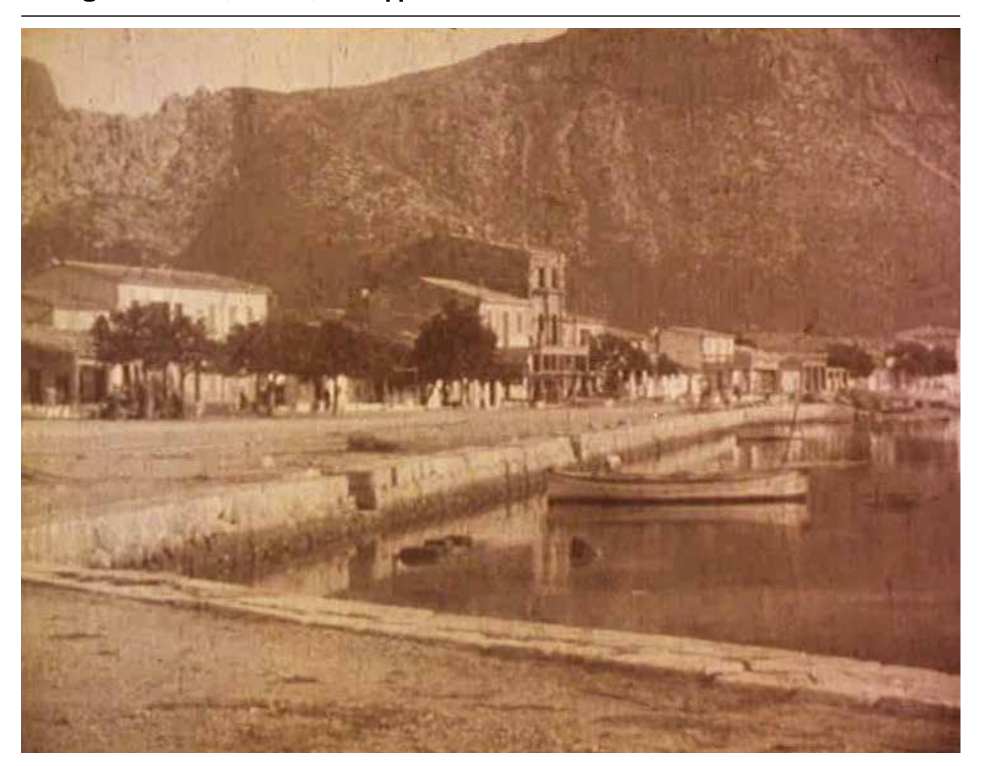


Figura 2. Immagine del Porto di Pollença nel film *El secreto de la Pedriza* (1926)

interesse[6] e in cui segnala che a Maiorca, pur a fronte dei molti impegni sostenuti per la promozione turistica, continuava ad esserci una sostanziale mancanza di interesse verso il cinema finalizzato alla promozione del turismo ed evidenzia anche l'impossibilità di una produzione cinematografica basata solo su capitale privato.

Verger ottenne una somma dal Governo, contattò un operatore della casa Gaumont e ingaggiò il musicista Baltasar Samper per comporre la suite *Aires y danzas de Mallorca* che accompagnava le proiezioni. Il risultato fu *Mallorca* un documentario del 1927 che mostrava, in ottantacinque minuti, un itinerario che iniziava a Palma, illustrandone i monumenti più noti, e proseguiva poi per i diversi luoghi dell'isola, facendone vedere i paesaggi, lo stile di vita e le genti con le sue tradizioni. Tutto sommato una

6 «Un progetto che consiste nell'esporre ciò che è Mallorca, riprodurla, rendere noto, in una parola, nei suoi diversi aspetti, principalmente i monumentali e artistici senza dimenticare i musicali e folcloristici» (Rubí Sastre 2013, p. 276; trad. dell'autore).

vera e propria immagine di cartolina.[7] Antonia del Rey Reguillo sottolinea la vicinanza di alcuni piani del film con la pittura di paesaggio di noti pittori catalani come Joaquim Mir, Anglada Camarassao Santiago Russinyol, che dipinsero l'isola nel primo Novecento (Rey-Reguillo 2008, p. 90). Non vogliamo discutere qui questa opinione, ma possiamo segnalare un altro riferimento molto più diretto: le fotografie dell'epoca che riproducevano le medesime inquadrature e che servirono anche per cartoline ed altri mezzi pubblicitari, ben conosciuti all'epoca.

La Guerra Civile ('36-'39) bloccò altri progetti cinematografici. Molte sale cinematografiche vennero chiuse e la produzione di film ne risentì gravemente. In questo periodo di tempo vennero girati soltanto documentari di propaganda filotedesca e filoitaliana o contro il comunismo. Finita la guerra nel 1939 il cinema venne poi sottoposto ad uno stretto controllo da parte delle autorità del regime di Franco. Per il generale ristagno culturale durante la guerra arrivarono allora in Spagna molti film girati negli Stati Uniti, in Messico e in Argentina, sebbene alcuni con molto ritardo. *Via col vento*, ad esempio, arrivò in Spagna con ben dodici anni di ritardo.

Per quanto riguarda l'affluenza turistica a Maiorca, questa si interruppe durante gli anni della Guerra Civile e della Seconda Guerra Mondiale. A Maiorca chiusero molti alberghi, tra i quali il Grand Hotel. Negli ultimi anni Quaranta la Spagna accoglieva turisti sei volte meno dell'Italia e dieci meno della Francia tuttavia nel 1950 cominciò ad essere sempre più evidente il valore economico del turismo. Il Paese, proprio come si era dedicato ai prodotti agricoli a buon mercato dopo la guerra,[8] si specializzò allora nelle vacanze a basso costo (Pack 2009, p. 10). Nelle Baleari la *Sociedad para el Fomento del Turismo* lanciò nel 1950 la campagna turistica *Luna di miele a Maiorca*, e l'isola divenne una meta per le coppie di innamorati, soprattutto spagnoli. Si stamparono francobolli della campagna pubblicitaria e questi contribuirono grandemente, circolando in tutto il mondo, a diffondere l'immagine romantica dell'isola (Barceló, Frontera 2000, p. 26).

Nei primi anni Cinquanta la Spagna cominciò pian piano ad uscire dal suo isolamento politico, anche per il suo ingresso nell'ONU nel 1955. Si volle allora offrire un'immagine di libertà per quanto di una libertà appa-

7 Nell'articolo di Antonia del Rey Reguillo su questo documentario (del Rey-Reguillo 2005) si riproduce l'ultima cartella nella quale si sottolinea l'intenzione di questo documentario:

Tal es Mallorca. Sólo una sombra, la pálida y | fugaz visión ofrendada. Si ha resultado una | grata evocación para los que la conocéis, al | mismo tiempo que una invitación al viaje para | cuantos ignorabais sus áureas riberas, quedará | cumplida la finalidad de esta película. Si tratta di Mallorca. Solo un'ombra, il pallido | e fugace sguardo offerto. Se è stata | un'evocazione piacevole per chi la conosce, allo | stesso tempo un invito al viaggio per tutti quelli che | ignorate le loro spiagge dorate, sarà riuscito | lo scopo di questo film (trad. dell'autore).

8 I redditi dal turismo si rivelarono come la migliore garanzia per ottenere prestiti internazionali e la valuta estera necessaria per acquistare attrezzature industriali e finanziare grandi progetti di sviluppo.

rente. In questi anni, come conseguenza dello sviluppo delle attività turistiche, iniziò anche la trasformazione sociale ed economica delle Baleari. Ci fu una crescita della popolazione per l'aumento del tasso della natalità, per l'immigrazione da lavoro da altre località della Spagna, ma anche per l'arrivo di stranieri che sceglievano le isole (soprattutto Maiorca ed Ibiza) come luogo di residenza. Si inaugurarono nuovi alberghi, locali per il tempo libero, ecc. L'immagine delle isole, rimasta intatta per centinaia di anni, cominciava a subire un cambiamento totale.

Jack el negro (*Black Jack*, 1950), con la regia di Julien Duvivier, fu il film col quale iniziò il sistema di coproduzione per la cinematografia spagnola, in questo caso con capitale nordamericano (Aguiló, Pérez de Mendiola 1995, p. 56). Il film, con un cast di attori internazionali, venne girato a Maiorca nell'autunno del 1949 in base ad una serie di considerazioni anche di natura economica nonché per la volontà di promuovere l'«isola della calma». Il film, però, si rivelò sin dall'inizio un'impresa ardua e un vero e proprio flop. Il regista voleva fare di Maiorca un luogo misterioso, posto di incontri cosmopoliti ed avventure (Bonnefille 2002, p. 73) ma sin dall'inizio ci furono problemi che videro frequenti interruzioni dei lavori e la difficoltà di pagare gli attori. Alla fine il film non ebbe buone critiche e rimase un film dimenticato (fig. 3).

Dalla fine degli anni Cinquanta si verifica un cambiamento nelle immagini di Maiorca offerte dalla cinematografia: spariscono le cartoline bucoliche di paesani intenti nei lavori di campagna, nei costumi e tradizioni popolari che erano inizialmente presentate nei documentari e nei film di finzione come il *Secreto de la pedriza*. Soggetti di rappresentazione sono adesso le zone dell'isola trasformate dal turismo, i paesaggi che con la costruzione di enormi alberghi e negozi perdono la loro identità e adottano una nuova immagine standardizzata in cui la cultura popolare baleare sparisce lasciando il posto a quella promossa dalle autorità spagnole: la cultura del Sud dalla Spagna, col torero ed il flamenco. Continuano tuttavia ad essere rappresentati i monumenti, in particolare quelli ritenuti adatti all'attrazione turistica, ad esempio la Certosa di Valldemossa, richiamata per il breve soggiorno che vi fece Frédéric Chopin con la scrittrice George Sand e i suoi figli.

La *Sociedad para el Fomento del Turismo* riprende in questi anni ad interessarsi al cinema come mezzo pubblicitario e commissiona al regista Luis Suárez de Lezo (Vives 2005, vol III) la realizzazione nel 1958 del documentario *Viaje a Mallorca*. In questo documentario ritroviamo i segni del cambiamento socio-economico ed ambientale che l'isola stava allora vivendo: il film comincia con l'arrivo di un aereo all'aeroporto Son Sant Joan di Palma di Maiorca, inaugurato nel 1960, mentre la voce in *off* ci informa che ogni giorno arrivano sull'isola, per mare o cielo, centinaia di persone da tutto il mondo. Il documentario prosegue poi con immagini della città e di alberghi, con grandi piscine dove si divertono a nuotare i ragazzi. Le immagini dei monumenti (palazzi, chiese, giardini, ecc.) e i filmati di tra-



Figura 3. Immagine pubblicitaria del film *Jack el Negro* (1951)

dizioni antiche sono ancora presenti ma appaiono ora anche spettacoli di balli popolari maiorchini come attrazione turistica, ballerine di flamenco, e *corridas*. Nel documentario si fa riferimento, in particolare, alla zona della Spiaggia di Palma, luogo divenuto ormai meta di turismo internazionale, dove si trovano cartelli in tante lingue e dove – recita il documentario – «se non fosse per la spiaggia ci sembrerebbe di non sapere dove ci troviamo». Vediamo immagini di turisti biondi, un papà che gioca con i figli nella sabbia o ragazze che prendono il sole.

Anche il NoDo, notiziario documentale di proiezione obbligatoria nei cinema in Spagna dal 1942 al 1981, riflette questo cambiamento. Se guardiamo le notizie che offre il NoDo su Maiorca negli anni Quaranta e Cinquanta vediamo che si parla indistintamente dell'inaugurazione di un monumento, di case popolari, di un mercato o di accadimenti vari come un incendio, un pellegrinaggio al Monastero di Lluc o l'arrivo di una nave nordamericana

al Porto di Palma.[9] Negli anni Sessanta le notizie del NoDo sono diverse. Scegliamo ad esempio due notiziari: un primo notiziario del 1961 ci mostra le immagini dell'inaugurazione dell'albergo di lusso Son Vida a Palma da parte della principessa Grace di Monaco,[10] un altro NoDo, ancora del 1961, celebra la costruzione dell'albergo numero mille a Maiorca. Nel 1963 si celebra invece l'arrivo del milionesimo turista e l'atterraggio, in una giornata del mese di agosto, di ben 323 aerei all'aeroporto di Palma.[11]

Per quanto riguarda il cinema che si produce in questo periodo nell'isola possiamo segnalare, grosso modo, due tipi di film: nel primo Maiorca è identificabile come isola e come location, i personaggi parlano dei luoghi e si riconoscono anche figure locali; nel secondo tipo Maiorca è invece uno scenario anonimo, un set per film di avventure o fantasia. Tra i vari esempi di questo secondo tipo troviamo *Our girl friday* (Noel Langley, 1953), con una giovanissima Joan Collins, nel quale Maiorca rappresenta un'isola deserta, o il film di avventure *Simbad y la princesa* (Nathan Juran, 1957), dove il magico paesaggio di *Torrent de Pareis* diventa lo sfondo perfetto per la fantasia della storia. Ma in altri film l'isola vuole essere riconosciuta: i personaggi affermano allora di partire per Maiorca per visitare luoghi ormai famosi, divenuti di moda anche grazie a questi film. Le bellezze dell'isola diventano allora lo scenario ideale per vacanze ed avventure d'amore e i film diffusi all'epoca per promuovere l'isola contribuiscono a 'vendere' questa cartolina di Maiorca che ancor oggi è ben radicata nell'immaginario popolare. Tra diversi titoli di questi film vogliamo qui segnalare *Muchachas de vacaciones* (José Maria Elorrieta, 1958), commedia di equivoci, e *Brevi amori a Palma di Maiorca* (Giorgio Bianchi, 1959), intitolata in Spagna *Vacaciones en Mallorca*, una coproduzione italo/spagnola con i due galan di moda, l'italiano Antonio Cifariello e lo spagnolo Vicente Parra (fig. 4) e con Alberto Sordi che interpreta un anonimo signore in vacanza a Palma, il quale, anche se affetto dalla zoppia, riesce a

9 NoDo: 26-05-1947 Visita di Franco, inaugurazione di case popolari in Inca. Inaugurazione di un monumento ai caduti di guerra. 17-06-1946 Corse di cavalli per il Gran Premio Nazionale a Palma. 9-02-1948 Incendio a Palma de Mallorca. 10-05-1948 Pellegrinaggio al Monastero di Lluc. 19-02-1951 Inaugurazione del Mercato Municipale Pere Garau. 22-05-1950 Flotta Americana a Mallorca. La II Settimana Farmaceutica Nazionale a Palma.

10 NoDo: 10-07-1961 Inaugurazione dell'albergo Son Vida. Presenti sono Grace di Monaco, Maharani di Baroda e suo figlio il principe, la giornalista Elsa Maxwell, Aristotelis Onassis e Maria Callas.

11 NoDo: 10-05-1964 La voce in off segnala: «Mallorca ofrece al mundo el encanto de sus playas, sus hermosos paisajes, y las calas recoletas donde afluye con ritmo creciente el turismo internacional en las cuatro estaciones del año ya que en la dorada isla mediterránea no se conoce el rigor invernal.

Este es el hotel número mil de los instalados en Baleares.

El Ministro de Información y Turismo descubre la lápida que asocia la fecha de inauguración con los 25 años de paz».



Figura 4. Antonio Cifariello e Vicente Parra nella spiaggia di Formentor, nel film *Brevi amori a Palma di Maiorca* (1959)

conoscere una famosissima attrice nordamericana e vincere una fortuna al poker. Il film doveva essere inizialmente girato ad Ischia ma il produttore Angelo Rizzoli decise poi la location di Maiorca, anche perché non voleva avere Sordi nell'isola italiana dove trascorreva le vacanze (D'Amico 2008, p. 117). Questi due film hanno in comune lo scenario dove si svolgono le avventure dei personaggi: la penisola di Formentor con la bellissima spiaggia e l'albergo Fomentor uno dei primi hotel di lusso di Maiorca che Adan Dhiel, ricco imprenditore argentino, costruì nel 1929. Questo albergo è una vera e propria icona del primo turismo a Maiorca. Dobbiamo immaginare la grandiosità di questa impresa per quell'epoca giacché la costruzione dell'albergo richiese addirittura la costruzione di un tratto autostradale che mettesse in comunicazione l'albergo col Porto di Pollença, la località più vicina. Negli anni Trenta le conseguenze della crisi internazionale costrinsero Dhiel a vendere l'albergo, ma nel 1953 un gruppo di imprenditori maiorchini lo ricomprò dando avvio ad una seconda stagione d'oro dell'hotel che divenne presto meta privilegiata di personaggi famosi tra cui politici, attori e regnanti europei che contribuirono così a promuovere il nome di Formentor in tutto il mondo.

Gli anni Sessanta furono un'epoca molto importante per la promozione di queste commedie. Il Ministro dell'Informazione e del Turismo,[12] Manuel Fraga, cui spettava anche la delega per la produzione cinematografica, ebbe l'idea di favorire una serie di film ambientati in *locations* di mare per pro-

12 Questo Ministero era stato creato nel 1951, ma fu nel 1962, con l'arrivo del Ministro Fraga Iribarne che cominciò a sfruttarsi la connessione tra le due funzioni ministeriali, informazioni e promozione turistica. Il periodo che va dal 1962 al 1977, quando si elimina questo Ministero con l'arrivo della Democrazia, è quello che vede la crescita più importante di visite turistiche in Spagna.

muovere all'estero il maggior patrimonio della costa spagnola: il sole e la spiaggia. Fraga lanciò lo slogan *Spain is different!* che venne poi usato anche in senso umoristico da parte dell'opposizione clandestina come critica alla dittatura e alla situazione sociale del Paese negli anni Sessanta. Il fine di queste produzioni cinematografiche era quello di mostrare la Spagna come luogo dove c'era il sole tutto l'anno, con belle spiagge e locali alla moda, ma anche come paese sicuro nel quale gli operai europei potevano rilassarsi durante le loro ferie. Si cercava in sostanza di distinguere la situazione politica della Spagna, la dittatura, da quello che il Paese poteva offrire al turista straniero.[13]

L'anno 1962 fu l'esordio del film *Bahia de Palma* (Juan Bosch, 1963), promosso come il primo film internazionale girato in Spagna. Accennare a questo film è parlare di turismo, ma anche di censura. Di turismo perché per motivi commerciali la sceneggiatura doveva adattarsi ai luoghi turistici, che dovevano mostrarsi come se fosse un percorso turistico, pensando all'esportazione del film (Comas 2006, p. 71). Per quanto riguarda la censura, fu una sorpresa che il regime permettesse il primo bikini del cinema spagnolo. Questo era infatti assolutamente vietato nelle spiagge sotto pena di sanzione pecuniaria, ma allora la Spagna era in piena *época del desarrollo* quando si voleva dare all'estero un'immagine del Paese di assoluta di modernità. C'è poi da dire che l'attrice era tedesca e le straniere, si sa..., si permettevano cose che le spagnole, più decenti, non avrebbero mai osato. In effetti la fama di questo film fu grande soprattutto per via di questo bikini, anche se è soltanto un momento del film, e la camera resta sempre in piano generale. Comunque non possiamo immaginare altro motivo per il quale dai vari paesi si organizzarono viaggi in autobus verso capitali dove si proiettava il film (Sánchez Vidal 1990, p. 236). In Spagna, per via della censura, il cartellone pubblicitario mostrava l'attrice con un costume intero mentre in Messico, dove il film si intitolò *Maiorca baci di fuoco*, Elke Sommer, appariva col bikini e uno dei *claim* che promuoveva il film intitolava: «Il più appassionante scenario del mare latino per la più appassionata storia d'amore». Il film ebbe molto successo in Germania (anche per l'origine della protagonista) e servì come richiamo per i tantissimi turisti tedeschi che da allora invadono l'isola.

Sebbene, come abbiamo detto, questi film mirassero alla promozione turistica delle Baleari, l'immagine che ne derivava, a parte le meraviglie naturali, era molto lontana dall'essere fedele alla realtà culturale delle isole. Le bambole vestite da ballerine di flamenco, i tori di plastica, e anche i cappelli messicani sono gli oggetti che si vendono nelle bancarelle e nei negozi di souvenirs. In *Búsqueme a esa chica* (Fernando Palacios/George Sherman) del 1964, Maiorca è lo scenario dove una famosa bambina-prodigio degli

13 Vedi articolo di Annabel Martín (2007). «Subdesarrollo en cinco estrellas: la guía identitaria del desarrollismo». En: Rey-Reguillo, Antonia (ed.), *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 182-183.

anni Sessanta, Marisol, canta e balla col *Duo dinamico*, la coppia musicale di moda. Nelle loro avventure sfruttano il *typical spanish* col flamenco e gli «olé» che standardizzano la Spagna dal nord al sud, dall'est all'ovest. In un articolo sul cinema e sul turismo negli anni Cinquanta e Sessanta, Antonia del Rey e Jorge Nieto evidenziano come sin dall'inizio dei film i titoli siano una successione di immagini da cartolina che anticipano l'argomento turistico della storia (Rey-Reguillo 2012, p. 4). Ma la situazione dell'industria turistica a Maiorca è particolare, diversa da altre zone della Spagna come la Costa Brava o la Costa del Sol. Nel film i protagonisti devono accontentarsi di cantare e ballare nei piccoli locali e negozi familiari finché conoscono un ricco imprenditore che è a Maiorca per costruire un albergo di lusso. Ma questo, in realtà, non rispecchia quel che succedeva a Maiorca dove gli alberghi, come molti mezzi di trasporto, erano proprietà di imprenditori locali che già negli anni Sessanta iniziarono ad investire all'estero.[14]

Del 1964 è anche *Playa de Formentor*, un modesto film in bianco e nero per la regia di German Lorente, regista noto per i film di vacanze con giovani attori stranieri, spiagge e bikini (Aguiló, Pérez de Mendiola 1995, p. 63). In questi anni Sessanta si girarono a Maiorca molti film di questo tipo che indirettamente contribuirono alla promozione turistica dell'isola.

Anche nel film *El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1963) si vedono turiste svedesi che comprano *souvenirs* nelle bancarelle a Maiorca ma qui ci troviamo di fronte un film molto diverso, un vero capolavoro della cinematografia spagnola. Non è un film a scopo turistico ma riflette benissimo, con ironico umorismo, la Maiorca del boom turistico, paradiso di vita allegra e moderna, quando invece in Spagna c'era la dittatura, la censura, la pena di morte e si uccidevano i prigionieri politici.

In *El verdugo* (1963)[15] il boia del film non è un essere repellente. Berlanga lo presenta come un povero uomo che deve accettare questo mestiere perché è sposato, ha la moglie incinta ed ha bisogno dell'appartamento. Questo è il messaggio più importante del film: dimostrare come un uomo cade nella trappola della società in cui è immerso, e come per ottenere una sicurezza minima nella vita deve accettare un fatto che è ripugnante per lui. Così, il boia diventa la vittima della situazione nella quale si trova a vivere (Llinàs 1981).

14 Per realizzare tutte queste costruzioni turistiche c'era necessità di grandi quantità di denaro. In questo senso il governo di Franco mantiene quella che venne chiamata la 'politica dei terzi' e che consisteva negli investimenti turistici da effettuare in base ad un terzo del capitale spagnolo, un terzo del capitale straniero e un terzo di credito ufficiale. I costruttori degli alberghi erano imprenditori locali, piuttosto che tour operator tedeschi e inglesi. Questi trovavano vantaggio nel prestito a basso interesse per gli imprenditori locali, a condizione che la stanza fosse garantita per gli stessi tour operator a prezzi fissi per un periodo di cinque o dieci anni. Ma la proprietà restava, per legge, spagnola (Murray 2012).

15 *El verdugo* è una coproduzione italo/spagnola, regia di Luis-Garcia Berlanga, con sceneggiatura di Berlanga, Rafael Azcona ed Ennio Flaiano, e fotografia di Tonino Delli Colli.

Il film dovette subire la necessaria censura (vennero tagliati 4,5 minuti). La prima proiezione fu alla Mostra di Venezia e lì esplose lo scandalo. Sebbene il regista negasse di aver voluto fare un film politico dicendo di aver piuttosto voluto esprimersi contro la pena di morte è evidente che in quel momento, in Spagna, dirsi contrari alla pena di morte equivaleva ad una presa di posizione politica de facto. Quando il film arrivò a Venezia ci furono in Italia diverse manifestazioni contro la pena di morte e contro Franco che venne chiamato «Il Boia». Fu un momento critico per l'immagine della Spagna all'estero.[16] Il film non poté essere vietato a Venezia perché era in coproduzione con l'Italia, ma fu impedita la diffusione, durante la proiezione del film, delle incisioni di Goya *Los desastres de la guerra* nelle quale si vede un uomo che muore al bastone vile (Cañeque, Grau 2009, pp. 310-312). Lo scandalo per questo film provocò una crisi di Governo ma alla Mostra vinse il premio della critica e molti altri riconoscimenti in tutto il mondo, tra cui il *Grand Prix* dell'Accademia Francese dell'umore nero, nel 1965.

Nel film Maiorca è la destinazione dove il protagonista deve 'lavorare' per la prima volta. Il boia arriva al porto di Palma con un gruppo di belle ragazze che vengono da tutto il mondo per un concorso internazionale di bellezza ma ad aspettare il boia c'è una coppia della guardia civile che lo deve condurre in carcere (è curioso il fatto che la *Sociedad para el Fomento del Turismo* produce nel 1965 *Las bellas de Mallorca*, con regia ed sceneggiatura di José Luis Borau, un documentario del concorso internazionale per scegliere Miss ONU).[17]

A Maiorca si svolge uno dei momenti più noti del film quando nelle *Grotte del Drac*, dove il protagonista e la moglie si stanno godendo uno spettacolo di musica, arriva la guardia civile per prendere il protagonista e portarlo a fare il suo mestiere, il boia, ovvero il motivo per il quale si trova a Maiorca (fig. 5).

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta si girarono a Maiorca circa quarantacinque film tra i quali quindici coproduzioni (Sbert 2006 p. 41) e diversi documentari. Uno di questi è *Isla de la calma*, del 1965, prodotto dal Ministero dell'Informazione e del Turismo. Questo film inizia nello stesso modo del documentario del *Viaje a Mallorca* del 1958: immagini di aerei in atterraggio a Son Sant Joan, poi primi piani di gente che riposa sdraiata al sole. Gli alberghi, i bar e la spiaggia riempiono i primi minuti di un documentario che mescola immagini di posti di interesse culturale come *La Cartoixa* di Valldemossa con immagini di gente che balla nelle discoteche al suono del ritmo della famosa *Black is Black*, hit del 1966,

16 Per conoscere tutto il processo in profondità dobbiamo riferirci al libro *Un cine para el cadalso* dove si riproducono le lettere scritte dal Ministro per gli Affari dell'Estero, il Direttore Generale di Cinematografia ed il regista (Gubern, Font 1975, pp. 131-138).

17 Il film documenta il concorso internazionale di bellezza che si celebrò a Palma. Vogliamo far notare che questo film inizia col solito arrivo dell'aereo all'aeroporto, da dove scendono le ragazze.



Figura 5. *El verdugo* (1963). Scena delle Grotte del Drach. Per gentile concessione di Videomercury Films

primo successo spagnolo nelle classifiche internazionali,[18] composto e interpretato dal gruppo formato a Maiorca, *Los Bravos*.

Negli anni Settanta *fiction* di avventure, commedie, comiche e documentari continueranno a riflettere la trasformazione radicale che, lungo il Ventesimo secolo, subisce di Maiorca, come altre isole del Mediterraneo, per mano del turismo.

All'inizio di questo articolo abbiamo segnalato che il nostro obiettivo era quello di dimostrare come il cinema sia stato uno degli elementi che hanno contribuito a formare e diffondere una certa immagine turistica di Maiorca, immagine che ben si può accordare con l'immagine turistica generale della Spagna. Nei primi documentari e nei primi film degli anni Venti si mettono a fuoco le 'bellezze naturali', i paesaggi quasi selvaggi dell'isola, ancora molto poco sfruttati dal turismo, ed è questo stato incontaminato che si vuole evidenziare e che si 'vende' come caratteristica più pregiata. Andando avanti nel secolo sono invece i luoghi dove si concentrano alberghi, bar, nuovi locali e spettacoli per turisti a costituire il focus dei film girati a Maiorca. Possiamo quindi parlare di una interrelazione tra film e turismo per cui i film mostrano la parte più turistica dell'isola, che è quella che trionfa all'estero, e quindi anche quella che cerca il turismo di massa degli anni Sessanta e Settanta, e che Berlanga, col suo sguardo pungente, porta alla luce per fare una dura critica sociale.

18 Arrivò alla seconda posizione di vendite nel Regno Unito e la quarta negli USA.

Bibliografia

Aguiló, Catalina; Pérez de Mendional, Josep Antoni (1995). *Cent anys de cinema a les illes*. Palma: Sa Nostra. Obra Social i Cultural.

Barceló i Pons, Bartomeu; Frontera i Pascual, Guillem (2000). «Història del turisme a les illes Balears». En: Tugores i Truyol, Francesca (coord.), *Welcome! Un segle de turisme a les Illes Balears*. Palma: Fundació la Caixa, pp. 16-36.

Blot-Wellens, Camila; Soto Vázquez, Begoña (2005). «Producción cinematográfica al servicio de la propaganda política. El legado del Patromino Nacional de Turismo». *PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, 56, pp. 112-113.

Bonnefille, Eric (2002). *Julien Duvivier: Le mal aimant du cinéma français. Volume 2: 1940-1967*. París: L'Harmattan.

Cañeque, Carlos; Grau, Marta (2009). *Bienvenido Mr Berlanga*. Madrid: Bubok.

Comas, Angel (2006). *Joan Bosch. El cine y la vida*. Valls: Cossetània Edicions.

D'Amico, Masolino (2008). *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1954*. Milano: Il Saggiatore.

Font, Miquel S. (2006). «Les fonts literàries El secreto de la Pedriza». En: Aguiló, Francisco, *El secreto de la pedriza*, Palma: Fundaciò Sa Nostra.

Gubern, Roman; Font, Domènec (1975). *Un cine para el cadalso*, Barcelona: Euros.

Hyouggon, Kim; L. Richardson, Sara (2003). «Motion Picture Impacts on Destination Images». *Annals of Tourism Research*, 30 (1), pp. 216-237.

Jiménez García, Elena del Mar (2012). *Turismo inducido a través del cine: génesis del immaginario romántico de Córdoba en el contexto cinematográfico español (1920-1930)*. [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Humanidades: Historia, Geografía y Arte.

Llinàs, Francesc (1981). «El verdugo, algunos aspectos de la puesta en escena berlaguiana». En: Pérez Perucha, Julio (ed), *En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, pp. 36-41.

Martín, Annabel (2007). «Subdesarrollo en cinco estrellas: la guía identitaria del desarrollismo». En: Rey-Reguillo, Antonia (ed.), *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 182-183.

Murray Mas, Ivan (2012). *Geografies del capitalisme balear: poder, metabolisme socioeconòmic i petjada ecològica d'una superpotència turística*. [Tesi doctoral]. Universitat de les Illes Balears, Departament de ciències de la Terra.

Pack, Sasha D. (2009). *La invasión pacífica: los turistas y la España de Franco*. Madrid: Turner.

Quintana, Ángel (2004). «Imatge, cinema i turisme. Algunes construccions imaginàries per al desig». En: Andújar, Daniel G; Antich, Xavier et al., *Tour-ismes. La derrota de la dissensió. Itineraris crítics*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies/Fòrum de les Cultures.

Rey-Reguillo, Antonia (2008). «Filmado documentales para vender paraísos. *Mallorca* (1927)», *AULA. Historia Social*, 21, pp. 85-92.

Rey-Reguillo, Antonia; Nieto Ferrando, Jorge (2012). «Transiciones del turismo en el cine español de ficción de los años Cincuenta y Sesenta». En: *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición: Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 987-1002.

Riley, Roger; Baker, Dwayne; Van Doren, Carlton S. (1998). «Movie Induced Tourism». *Annals of Tourism Research*, 25 (4), pp. 919-935.

Riley, Roger; Van Doren, Carlton S. (1992). «Movies as Tourism Promotion: A 'Pull' Factor in a 'Push' Location». *Tourism management*, 13 (3), pp. 267-274.

Rosado, Carlos; Querol, Riluca (2006). *Cine y Turismo, una nueva estrategia de promoción*. Madrid: Ocho y medio.

Rubí Sastre, M. Magdalena (2013). «Primers lligams entre cinema i turisme. El documental Mallorca (Josep Maria Verger, 1927)». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 69, pp. 273-283.

Sánchez Vidal, Agustin (1990). *Sol y Sombra*. Barcelona: Planeta.

Sbert, Cristòfol-Miquel (2001). *El cinema a les Balears des de 1896*. Palma: Edicions Documenta Balear.

Sbert, Cristòfol-Miquel (2006). *El cinema a les Balears (segles XIX i XX)*. Palma: Edicions Documenta Balear.

Vives Reus, Antoni (2004). *Història de la promoció turística de Mallorca: el foment del turisme de Mallorca, 1905-1923*. Treball d'Investigació. Palma: Universitat de les Illes Balears, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts.

Vives Reus, Antoni (2005) [online]. *Història del foment del turisme de Mallorca: 1905-2005*. [Tesi doctoral]. Universitat de les illes Balears, Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts. Disponible en: `https://www.educacion.gob.es/teseo/`.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

La imagen romántica de España en el Videojuego

Luis Navarrete (Universidad de Sevilla, España)

Abstract The genre of *españolada* (a book, film, show, etc., giving a clichéd, stereotypical image of Spain) is an interdisciplinary category established during the last four centuries through art forms belonging to the Spanish folk tradition. The objectification of this reality as a commercial product and cultural label promoted by Romanticism has served the literature, painting, music and cinema to transmit an exaggerated misconception of Spain. As an inevitable process, the *españolada* has also been developed in video games via a twofold dimension, which starts an on-going line of research for Game Studies in Spanish.

1 Introducción

La reunión en un mismo marco de dos conceptos en apariencia distantes y ajenos como los de españolada y videojuego merece una explicación detallada. Así, parece lógico comenzar este artículo estableciendo algunas consideraciones generales sobre este binomio que sirvan de guía al lector. El objetivo principal del presente trabajo es desvelar las relaciones existentes entre uno de los géneros artísticos más problemáticos de la cultura española y su representación a través del más novedoso de los grandes medios expresivos, el videojuego.

Esta investigación pretende aclararme las premisas básicas del concepto de españolada para luego acercarse a aquellos videojuegos que pueden considerarse entre sus límites. Por simple precaución metodológica comenzaremos explicando las dos acepciones de españolada adecuadas a nuestros propósitos para, seguidamente, adentrarnos en la peculiar formulación de la noción de representación propuesta por el videojuego, algo esencial si tenemos en cuenta que en última instancia el acto de representar es la meta de cualquier aparato discursivo. Finalmente, analizaremos una tríada de videojuegos españoles y extranjeros circunscritos a la imagen de la españolada.

Nuestra hipótesis principal es que cuando el videojuego se ha enfrentado con la españolada ha perpetuado los clichés existentes sobre la imagen

de España sin proponer ningún tipo de reflexión crítica, asumiendo esas ideas preconcebidas sobre nuestro país y utilizándolas en el mercado como antaño ocurrió con los cuadros de Fortuny, las narraciones de Borrow o las novelas de Merimée. Sin embargo, como veremos a lo largo del artículo, una segunda tipología de españolada nos permitirá comprobar la existencia de videojuegos que proponen un uso crítico del concepto.

Básicamente, nuestra propuesta puede resumirse en la imposibilidad de que los videojuegos, dado su carácter puramente comercial, representen con precisión la imagen de España. Sin embargo, una vez analizada esta cuestión, trazamos una evolución del concepto primigenio de españolada que nos llevará hacia videojuegos que hacen un uso crítico de la noción de españolada entendida como realidad mortecina y yerma de nuestro país.

2 Materiales para la evolución de la noción de españolada

Para nuestros intereses vamos a manejar un concepto de españolada bastante amplio y complejo. Podríamos definirlo del siguiente modo: género literario, musical, pictórico, cinematográfico y, finalmente videolúdico, entroncado con el siglo XVI español. Los personajes, acciones, argumentos, acontecimientos y tramas que lo conforman aparecen en las manifestaciones artísticas españolas cortesanas, pero preferiblemente populares, desde el seiscientos. Aunque actualmente gran parte de estos elementos son adjetivados como artísticos no siempre gozaron de esta consideración. Su raigambre popular fue causa de cierta marginalidad respecto de las corrientes artísticas puritanas consentidas por las fuerzas del poder oficial. La España popular retratada en estas manifestaciones ha sido criticada por lo que Caro Baroja ha llamado «impostores graves» (Caro Baroja 1990, p. 18). Así, el teatro español, los bailes populares o las corridas de toros, se han condenado indistintamente por esas dos facciones que pueden señalarse desde que España es país. Unos los han interpretado como signo de claro desprecio al orden establecido, otros los han considerado atavismos que deben desestimarse porque enturbian el progreso de España.

Aunque la representación de la españolada en cualquier disciplina artística se servirá de estos rasgos, no parece descabellado considerar la posibilidad de que ésta aglutine otras imágenes alejadas de la versión romántica y decimonónica. Ciertamente, para no escapar de los límites de este artículo, sólo diremos que además de la imagen romántica de España, la españolada ha evolucionado en nuestro imaginario hasta terminar convirtiendo cualquier realidad española en un símil del concepto. Detengámonos un momento en esta evolución.

En las primeras décadas del siglo XX proliferaron tanto las españoladas cinematográficas como las noveladas o representadas en revistas y espectáculos teatrales. Existía un claro consenso sobre lo que era españolada. De

este modo, la obra *La España de Pandereta. Españolada en un acto dividido en cinco cuadros* de Manuel Moncayo Cuba y música del maestro Manuel Penella (Moncayo 1914), se compone de los siguientes cuadros: *La España de pandereta*, *La feria de Sevilla*, *La fiesta nacional*, *Los piropos* y *El patio alegre*. *La España de pandereta* propone una sarcástica reflexión sobre esta visión de España al tiempo que, paradójicamente, regala al público su diversión preferida. *La España de Pandereta* narra las aventuras de la Reina de Pandereta, una devota monarca cuya aspiración principal es que sus súbditos españoles:

> Beban, vayan de juerga, se maten por cualquier cosa, yenen las iglesias, la navaja sea un orjeto de primera nesecidá, dende Cádis ar Ferrol, dende Mursia a Pontevedra, dende Jerés a Tarrasa y dende Lugo a Valensia, bailen tos de coroniya, y ar son de castañuelas (Moncayo 1914, pp. 12-13).

Es evidente que los rasgos de la españolada están definidos con precisión en la obra de Moncayo, podríamos decir que de un modo acorde al imaginario del gran público. Medio siglo después este acuerdo tácito ha expirado. Efectivamente, en la década de los años Setenta el concepto de españolada evolucionará hasta perder esta meridiana claridad. El mejor modo de explicar la evolución es comprobarla a través de un ejemplo. *Castañuela 70* es una obra teatral arrevistada cuyo título alude a una españolada puesta al día (Amorós et al. 1984, p. 184). Esta transformación del concepto se sustenta por igual en la estética *underground* de la obra y en las novedosas tramas adjetivadas ahora como españoladas. Así, *Castañuela 70* permuta la noción tradicional de españolada cuando decide aglutinar entre sus límites cualquier asunto español más allá del nexo establecido con la imagen romántica. La familia, la censura, el sexo, la televisión, 'la juerga', 'el cachondeo', El Real Madrid, el Atlético, Manolo Escobar, los olivos de Jaén, el aborregamiento de la televisión, el nepotismo, las corridas benéficas, la subliteratura de Corín Tellado, *El Coyote*, las revistas femeninas como *Miss* o *Ama*, el ejército, la iglesia, las canciones populares o los instrumentos costumbristas, son ahora ingredientes constitutivos de una nueva españolada. Como puede observar el lector, cualquier pilar de la cultura española erigido sobre su particular idiosincrasia, es decir, sobre una palpable diferencia respecto a otras sociedades modernas, pasará a adjetivarse como españolada. En la actualidad, el videojuego acomete un ejercicio similar de objetivación de realidades españolas en españoladas a través del género de los *newsgames*, apreciándose cierto aire satírico y crítico en los temas tratados.

3 El resultado de la españolada en los videojuegos

Para ilustrar la relación del medio con la españolada hemos escogido una tríada de videojuegos. Deliberadamente no hemos reparado en unificarlos por plataformas. Aun conociendo que este criterio puede ser determinante en la profundidad del tratamiento de la españolada, nos pareció un criterio difícil de sistematizar en este primer acercamiento. Los criterios que hemos seguido en la elección de los juegos pueden resumirse en dos ideas. Por otro lado, la simplicidad de los discursos analizados impide la aplicación de ningún método más que el llano señalamiento del subrayado que hacen de la imagen estereotipada de España. Estos videojuegos no son narrativos, desprovistos de cualquier contenido humanista propicio para el análisis, basan su éxito en una sencilla mecánica que viene a simbolizar la superficialidad que hacen del tratamiento de cualquier temática.

En primer lugar, creímos necesario comenzar por el principio y rescatar los primeros videojuegos relacionados con la españolada. Lo hicimos por una cuestión simbólica pero también epistemológica. Efectivamente, cualquier nuevo aspecto concerniente a la historiografía del videojuego debe cimentarse sobre una fecha inicial que indique el punto de partida de la nueva perspectiva. Por tanto, cuando escogemos 1984 como año de realización del primer videojuego relacionado con la españolada, estamos inaugurando, al margen de cualquier pretensión, un episodio nunca antes transitado en los estudios sobre videojuegos. Establecer vínculos y relaciones entre este nuevo medio y disciplinas de tan larga tradición como la historia de España o la literatura española sólo puede tener un beneficiario.

En segundo y último lugar, para llevar a buen puerto la hipótesis principal de este trabajo, hemos escindido este corpus de videojuegos en dos grupos afines a los dos tipos de españoladas anteriormente explicadas. Por un lado, comprobaremos la existencia de videojuegos, tanto españoles como extranjeros, que han jugado con la imagen tradicional de la españolada, es decir, la de base romántica. Por otro, señalaremos determinadas obras videolúdicas que responden al concepto evolucionado, es decir, se hacen eco de una realidad española manida y mortecina que nos acompaña en nuestro día a día. Lógicamente, este último grupo de videojuegos son españoles por una razón fácilmente entendible; la generación de significados en el jugador exige de un conocimiento profundo de la actualidad española. Para una mejor exposición de ambas clasificaciones nos permitimos presentarlas bajo epígrafes separados.

3.1 La españolada tradicional en los videojuegos. *Bull fight y Olé, toro*

A principios del siglo XX, la generación del 98 se sentía profundamente dolida con la imagen abigarrada con que Byron, Gautier o Merimée pre-

sentaban a España. Estos escritores dieron tanta importancia a los juicios de esos autores y les produjo tanta alarma pensar que el ojo vigilante de Europa podía creer que España era así, que acabaron por irritarse contra los toros, el cante *jondo*, la religiosidad fúnebre y el sombrero ancho (González Climent 1956). Según creemos, la irritación y el gesto sirvieron para poco, mejor hubiera sido tratar de acercarse a esta desnuda realidad para filiarla y estudiar sus raíces. Con su dejadez demostraron ser más españoles que nunca, porque también sobre esa actitud se fragua la españolada. El caso es que, posiblemente, muchos de los juicios negativos que posteriormente han recaído sobre los toros como espectáculo antonomástico español hayan surgido en este período, a excepción de la actualidad, el momento más crítico vivido en la historia de la fiesta. El juicio del escritor y periodista del regeneracionismo, José María Salaverría, resume el sentir de la intelectualidad española de las primeras décadas del siglo XX: «mientras presentemos como monumentos nacionales el gitano, la juerga flamenca y las corridas de toros, ¿podremos exigir decididamente que nos tomen en serio?» (Salaverría 1927).

La virulencia del debate era directamente proporcional a la férrea dureza del proceso de etiquetaje que sobre la realidad española se había producido en Europa. Los toros se convirtieron en símbolo de España en el exterior, una clara metáfora de nuestras diferencias culturales con la moderna Europa. El escritor inglés Richard Ford escribe: «aquí volamos de la uniformidad aburrida y la civilizada monotonía de Europa a la frescura chispeante de un país [...] donde la crueldad más fría se encuentra al lado de las fogosas pasiones africanas» (Ford [1884] 1982, p. 171). El pistoletazo de salida que había llevado a la españolada a esta particular palestra en el salto de siglo comenzó con la adaptación de la novela *Carmen*, una de las obras que habían puesto los cimientos del artefacto de la españolada, a obra operística en 1875, dirigida por George Bizet según libreto de H. Meillac y L. Halévy. La ópera incrementó notablemente el número de elementos folclóricos respecto a los presentes en la novela; unidos a la música, encaminaron a la obra de Bizet por una vía sin retorno hacia la exageración y la espectacularidad de las cosas de España. Como subrayó Francisco Ayala: «Merimée escribió Carmen, Bizet la convirtió en ópera: había surgido l´espagnolade» (Ayala 1998, p. 153). Pues bien, tanto el espectáculo taurino como el personaje de Carmen son protagonistas del videojuego *Bull Fight* (Coreland-SEGA, 1984).

Con estos antecedentes no resulta extraño que en 1984, cuando la industria del videojuego se erige sobre máquinas recreativas y busca novedades para un catálogo cada vez más demandado por un creciente número de jugadores, la empresa japonesa SEGA saque al mercado un juego titulado *Bull Fight*, cuya descripción oficial fue la siguiente: «A madator fights against a bull by waving his cape to lure the bull and then stab him with the sword. Sometimes two extra bulls enter the ring to make things more difficult» («*Bull Fight*» s. d.). La pervivencia en el imaginario colectivo de la españolada era una realidad un siglo y medio después de su nacimiento,

como también podían serlo los samuráis o los pistoleros del *western*. La presencia de la imagen romántica de España en Japón había alcanzado su cota más alta justo dos décadas antes de la salida al mercado del juego de SEGA. Coincidiendo con el nacimiento de la marca japonesa de videojuegos en 1965, el director de cine Seijum Suzuki dirige *Carmen from Kawachi* (1966), una revisitación del mito de Carmen y sus correspondencias con un país marcado por vivir en un una continua encrucijada entre la tradición y el progreso. Esta casualidad puede servirnos para explicar que *Bull Fight* esté basado por completo en el universo del mito literario y aderezado musicalmente por algunas de las composiciones de la ópera de Bizet.

Presentado como máquina *arcade* con un joystick, dos botones y posibilidad para dos jugadores en modo alterno de juego, *Bull Fight* alcanzó las 526 unidades vendidas en todo el mundo bajo tal denominación. Coincidió, en el anterior y en su año de lanzamiento, con otros títulos de SEGA tales como *Appoooh*, *Crowns Golf*, *Flicky*, *Future Spy*, *GP World*, *Yamato*, *Up n' Down*, *Tip Top*, *Star Jaguar*, y *Star Jacker* (The International Arcade Museum 2013). Según la información publicada por el *International Arcade Museum*, el género bajo el que quedó englobado *Bull Fight* es el de 'habilidad', sin duda el más extendido entre las primeras propuestas videolúdicas. Coreland, una afamada empresa de juguetes japonesa se encargó del diseño del juego, sin duda la parte más atractiva para nuestros intereses pues es donde se materializa la españolada. Veamos.

Bull Fight presenta un escenario estático en vista cenital de color albero conformado por un coso rectangular y unas gradas atestadas de público que reaccionan vitoreando la faena del torero cuando este cumple su objetivo, o sea, matar al toro. La mecánica principal de juego se basa en colisiones, es decir, las mismas que hicieron populares muchos otros juegos de temáticas muy diferentes, por ejemplo, *Pong* (Atari, 1972), *Tank* (Kee Games, 1974), *Space Invaders* (Taito, 1978) y otros miles de juegos desde los años Setenta a nuestros días. La colisión como mecánica induce al videojuego a su inclusión en el género de la habilidad, pues el objetivo del jugador se cumple siempre por su acción, colisionar, u omisión, no colisionar, la figura de su avatar en pantalla con otros objetos o personajes del juego. Dicho de otro modo, el objetivo de *Pong* es hacer colisionar una paleta con una pelota, el de *Bull Fight* es hacer colisionar la espada del matador en el morrillo del toro; en función de la precisión del choque, el jugador va sumando puntos mientras trata de escabullirse de las envestidas del toro que, por lo general, terminan con el lanzamiento del torero por encima del graderío. El capote es un accesorio inútil que sólo cumple una función decorativa.

Más allá de esta simple mecánica basada en la física de las colisiones, por otro lado un perfecto resumen del desenlace fatal de la fiesta cuando torero y animal se encuentran, no existe ninguna similitud entre las reglas del videojuego y las de la tauromaquia. Lógicamente, esta adecuación hubiese carecido de sentido para la gran mayoría de jugadores; además,

dudamos mucho de que Coreland tuviese voluntad alguna de apego al funcionamiento real de este espectáculo. La decisión de abstraer la esencia de la corrida de toros en una simple mecánica de colisión resulta bastante brillante y se ajusta a la idea que la mayoría de las personas poseen sobre la lidia, pues posiblemente es la muerte del toro el único elemento que despierta su atención. Con buen criterio, la jugabilidad ha primado por encima de la fidelidad. Liberado de cualquier compromiso con la veracidad, *Bull Fight* introduce nuevas posibilidades con el deseo de complicar el juego, como dos toros en el coso para dificultar al torero sus objetivos o una estructuración de las partes de la faena en *rounds* o asaltos, mucho más en consonancia con otros espectáculos de lucha. Curiosamente, cuando el jugador/torero consigue desequilibrar el juego a su favor venciendo en mayor número de asaltos que su enemigo, accede a una fase extra en la que desarmado debe escapar del animal. ¿Se trata de un intento de simular un cambio de tercio? Lo ignoramos por completo.

El esquematismo de las mecánicas del juego en comparación con el complejo protocolo de la lidia no sólo queda justificado por lograr una mejor conexión con los jugadores o una correcta adaptación al canon y posibilidades técnicas de la época. Principalmente, esta reducción responde a la comprensión simplificada de la imagen de España vista desde un país extranjero. Así, la labor de asesoramiento literario e histórico sobre la novela *Carmen* ha sido nula, por lo que no es de extrañar que en el juego el torero se llame Don José, personaje principal de la obra original y rival del torero por el amor de Carmen, pero nunca matador… de toros. No es aconsejable justificar estas imprecisiones argumentando que nos encontramos ante un juego y, en consecuencia, exonerarlo de cualquier responsabilidad por su aparente inocuidad. El descuido es un gesto de desdén que aviva y multiplica las cualidades peyorativas de la imagen romántica de España, un juguete al que se puede zarandear, retorcer y luego desechar. Medios como el cine, con mayor tradición en la representación de la imagen de España, han demostrado claramente la perdurabilidad de estas proyecciones en el imaginario colectivo y su capacidad para tergiversar, digamos por contagio, aspectos más serios de la cultura o la historia españolas. El caso más llamativo es el de *Vida de Cristóbal Colón y su descubrimiento de América* (Emile Bourgueois, 1916), filme francés donde los marineros españoles se lanzan a bailar por sevillanas después de avistar tierra (Navarrete 2009, p. 106). Como hemos dicho anteriormente, la españolada surge cuando existe un claro deseo de comerciar con su naturaleza. La fidelidad o desapego a la veracidad de la ceremonia de la corrida de toros en la representación del juego es un proceso secundario que podría llevar al lector equivocadamente a pensar que ahí reside la clave del asunto. Nada más alejado de la realidad. *Bull Fight* es una españolada videolúdica, no por sus imprecisiones, sino porque se presta a divulgar una determinada imagen de España a través de un espectáculo que se toma por definitorio

de lo español, decisión que termina manipulando incorrectamente nuestra realidad en el imaginario colectivo.

Además de esta conversión de la figura de Don José en torero, *Bull Fight* presenta otros dos grandes momentos relacionados con la imagen romántica de España. El primero de ellos tiene lugar en la parte gráfica animada que ejerce de interludio entre partida y partida, después del *Game Over*, donde cuatro mujeres vestidas de flamenca bailan mientras suena el pasodoble del compositor Pascual Marquina Narro titulado *España cañí* (1923). El segundo momento hace su aparición al final del juego, cuando suena *Les Toreadors* (1875), de la Suite n. 1 de la ópera de Bizet, mientras introducimos nuestro récord de puntuación.

Bull Fight inaugura el nacimiento de la españolada en la historia del videojuego. No es la primera vez que un espectáculo taurino sirve para dar la bienvenida a este mismo género en un medio de representación. En el año 1900 se estrenaba en las barracas y locales de baja estofa de media Europa, *Spanish Bullfight*, filme perteneciente al catálogo Lumière posiblemente rodado por el operador francés Francis Doublier. Por otro lado, *Bull Fight* no es el ejemplo más llamativo de adaptación taurina al universo del videojuego.

El lanzamiento más sonado en la larga carrera de la desarrolladora de videojuegos española *Dinamic* ha sido *Olé, Toro*, un videojuego del año 1985 que tuvo un destino diferente en nuestro país que en el resto de Europa. A pesar de que en los años Ochenta Reino Unido era la mayor potencia europea en el desarrollo de juegos, España supo sumarse con bastante diligencia a esta incipiente industria poniendo las bases de lo que se ha denominado la Edad de Oro del *software* español. Los videojuegos españoles competían con los mejores en el mercado europeo y muchos de ellos lograron alcanzar posiciones muy aventajadas en el número de unidades vendidas. Además de *Dinamic*, otras empresas españolas consiguieron situar a sus videojuegos entre los más jugados del continente. Nos referimos, principalmente, a *Made in Spain* y *Ópera soft*.

Olé, Toro es un juego *arcade* con aires de simulador destinado a *Spectrum ZX* que trata de reflejar fielmente la ceremonia de los toros. Técnicamente es una adaptación del anterior título de la empresa, Video Olimpic (1984); pero su fama universal no resultó de su vertiente técnica, diseño o jugabilidad, sino que le llegó justamente por su temática taurina, un elemento secundario que acabó imponiéndose a lo esencial del juego. La controversia generada recuerda al debate de la Generación del 98 que abría este apartado, aunque esta vez enfocado en la naturaleza sádica de la fiesta de los toros. Mientras que las revistas españolas destacaban la validez de *Olé, Toro* por su jugabilidad y experiencia de juego, las revistas inglesas lo maltrataron por el universo retratado y la crueldad del espectáculo. *Dinamic* encargó a *Microhobby* una larga campaña publicitaria de tres semanas, cuyo eslogan más recordado decía «El software de España tenía una deuda con su tradición» («El dinamismo de Dinamic» 1985, p. 4). Sin embargo, el

trato recibido por el juego en las revistas más importantes de Reino Unido, *Crash* y *Computer and Video Games*, no fue nada amistoso. La crítica de *Computer and Video Games* no dejaba lugar a dudas sobre su posición: «Deberían cortar las orejas a los creadores de este juego [...] Si ves este juego en tu tienda habitual colócalo en su sitio, la papelera» (Esteve 2012, p. 166).

La disputa del caso *Olé, Toro* deja entrever claramente un debate de larga tradición en otras manifestaciones artísticas: la separación de la forma y el contenido de la obra, una escisión que, en nuestra opinión, no es más que una figura para la intelección de un debate imposible que subyace en toda obra consignada como españolada. Según entendemos, lo que la obra cuenta y cómo lo cuenta no es de ningún modo separable. Ésta no es apreciada sólo por su forma sino por la relación dialéctica con los contenidos explicitados. Es en su síntesis donde reside su auténtico valor. Pongamos un ejemplo. Desde un punto de vista formal, si pintamos una botella de vino técnicamente perfecta (lo formalmente perfecto depende del gusto y de los fines del artista en cada época), podremos aventurar que estamos ante una obra de arte. Si en su lugar pintamos un Cristo mal ejecutado, éste resultará una obra inferior a nuestra botella, pero si ejecutamos un Cristo formalmente perfecto, esta pintura podrá entrar en universos (relaciones interhumanas, sentimientos, problemas vitales, morales, éticos) vedados para esa botella técnicamente perfecta. Lo que hace que un videojuego no sea una mera botella es justamente su contenido ideológico, su capacidad para encerrar en una forma el modo de pensar de una determinada época. En ese sentido el debate suscitado en Reino Unido por *Olé, Toro* nos parece pertinente y necesario, sencillamente porque enriquece la perspectiva más allá de la forma desde la que tratamos de analizar los videojuegos. Sin embargo, es lícito reconocer que en esta disputa en concreto existen otros argumentos relacionados con la imagen de España que transcienden este proceso; así, podríamos preguntarnos por qué no censuramos por su contenido juegos como *Call of Duty. Black Ops 2* (Activision, 2012) o *Dishonored* (Bethesda, 2012) y las críticas se detienen sólo en su aspecto ludológico. Sin caer en el victimismo, la historia de los pueblos pesa en la consideración final del juicio que emitimos sobre estos.

De cualquier manera, para comprender con justicia el revuelo originado por *Olé, Toro*, no podemos perder de vista la fecha de producción del juego, marcada por la reciente entrada de España en el Mercado Común Europeo. España, un país ensimismado que tras siglos de hermetismo resultaba un advenedizo en el continente, sintió el azote del desprecio que muchas de sus costumbres y tradiciones despertaban en el entorno por ser consideradas bárbaras y sangrientas. Una actitud que con el tiempo ha ido calando también entre los propios españoles. A este respecto, resultan bastante curiosas las recientes declaraciones de los hermanos Ruiz sobre este título: «Le pedí a Nacho, que había hecho *Video Olimpic*, que lo hiciera. Un *Video Olimpic* pero adaptado. A ninguno de nosotros nos gustaban los toros. Pero

éramos una compañía española, así que decidimos hacer un juego típico español» (Esteve 2012, p. 153). Veladamente, los autores muestran indiferencia y desconocimiento del mundo taurino, incluso cierta emancipación de un juego que no incluyeron en ninguna recopilación de los títulos de *Dinamic* acometidas desde los años Ochenta. Esta posición de enajenación respecto a juegos de temática taurina está también muy extendida entre la crítica de videojuegos, obligada casi siempre a comenzar su argumentación expresando su taurofobia.

A diferencia de *Bull Fight*, el videojuego de *Dinamic* pretende convertirse en un fiel reflejo de la fiesta taurina, en consecuencia, las mecánicas del juego se adaptaron al rito habitual de una corrida de toros. Con una vista horizontal similar a la que posee un espectador, el coso simulado es el de la Maestranza de Sevilla, bien representada gracias a un apartado gráfico que exigió un profundo trabajo, sobre la anatomía del animal y del torero, con asesoramiento del pintor costumbrista Sánchez Manso. Sobre la pretensión de simulación y fidelidad a la realidad representada, no dejan ninguna duda las reglas de desarrollo del juego. Las instrucciones son bastante claras al respecto: «Como en una corrida de toros real, tendrás que ir realizando todo el conjunto de suertes que la componen» («*Olé, Toro*», 2008). Partiendo de este supuesto realismo, el jugador debía de dar una exitosa serie de pases al toro antes de cambiar el tercio. Cualquier colisión del torero/jugador con el animal suponía la finalización de la partida. El apartado musical está coordinado por Ignacio Bergareche, destacando una retahíla de pasodobles y entre ellos *El gato montés* (1917), pieza musical extraída de la ópera homónima de Manuel Penella.

3.2 La evolución de la españolada en videojuegos españoles. *Chorizos de España*

Mientras los escritores románticos construían la españolada a través de obras como *Hernani* (1830) de Víctor Hugo, *Voyage en Espagne* (1841) de Theophile Gautier, *La Biblia en España: viajes, aventuras y prisiones de un inglés en su intento de difundir las escrituras por la península* (1848), de Georges Henri Borrow o *Carmen* (1845) de Prosper Merimée, por poner algunos ejemplos, los escritores españoles de la época no permanecieron al margen del proceso, dibujando con su pluma una España encaminada a mostrar los verdaderos tipos que poblaron nuestra sociedad y que habían sido convertidos en espectros por aquellos viajeros. Los escritores costumbristas españoles aparecen como sesudos correctores y editores de una realidad excesivamente reducida por el ojo extraño pero cuya génesis (hermetismo, diferencia, extrañamiento) tampoco compartían y comprendían igualmente dañina para el progreso de nuestro país. Es decir, románticos y costumbristas trabajaban con el mismo material pero diferían en

sus intenciones. Así, es posible mantener una comprobable correlación iconográfica entre ambos grupos de escritores gracias a las figuras de Sebastían Miñano y Bedoya, Ramón de Mesonero Romanos y, muy especialmente, de Serafín Estébanez Calderón, pero también es reconocible una finalidad diametralmente opuesta. En nuestra opinión, las imágenes propuestas en *Pulpete y Balbeja*; *Manolito Gázquez, el sevillano*; *La rifa andaluza* o *La feria de Mairena* (Estébanez Calderón [1883] 1985), evidencian esta antítesis al radiografiar aquellos tipos populares que anclaban a España a una estructura económica y social casi medieval. El simple señalamiento de estos caracteres como habitantes extraños de un país europeo, pretendía despertar en el lector una aguda conciencia de su mortecina realidad circundante. Por este motivo, esta práctica también puede entenderse como españolada.

Este fenómeno de autoconciencia despertada no sólo puede señalarse en el siglo XIX. Se ha repetido en distintos períodos de nuestra historia, sirviendo siempre para señalar realidades inmutables de profundas raíces españolas que configuran nuestra idiosincrasia. La objetivación de esa suerte de hechos que nos hacen distintos no es más que otra faz de la españolada, una suerte de tópicos que han ido renovándose o perpetuándose en cada uno de los momentos críticos de la historia contemporánea de España, desde el siglo XIX hasta el presente. Ya vimos anteriormente como en el franquismo surgieron nuevos tópicos fundados en una diferencia de lo español con respecto a Europa, cobijando temas como el machismo, la supuesta alta dosis de virilidad, la pasión y furia futbolística, el orgullo patrio basado en las costumbres y fiestas locales, el amor a la patria de los nuevos emigrantes del tardofranquismo o la férrea moral. En la actualidad, la crisis política, económica y moral que vive España ha permitido ensanchar el catálogo de nuevos tópicos y, en consecuencia, los límites de la españolada hacia temáticas como la corrupción, 'el pelotazo' o la podredumbre política.

La conexión del cuadro costumbrista con géneros periodísticos tan reputados como el humor, la caricatura o la sátira, son evidentes. A partir de este principio, humor, caricatura y sátira pueden entenderse como estímulos comunicativos que producen efectos físicos y psíquicos, cuestionando aquellas interpretaciones que los catalogan como políticamente inocuos. Por lo que esconden o por lo que denuncian, estas prácticas nunca han sido neutras. De aquí que constituyan una parte básica de la comunicación política. Y no sólo por la reconocida capacidad persuasiva que tienen sus mensajes para provocar efectos en las audiencias, sino por la constante y reiterada presencia que han tenido en la historia de la comunicación. Pues bien, hoy día existen determinados videojuegos insertados en esta tradición crítica de señalamiento de prácticas españolas reprobables en los ámbitos de la política y la cultura. Esos videojuegos se han denominado genéricamente *Newsgames*. En virtud de lo explicado, alguno de sus títulos pueden considerarse españoladas.

Newsgames es un tipo de juegos con propósito informativo vinculado a la actualidad. El origen de esta práctica se sitúa en *September 12th* (Powerful Robots, 2003). Este videojuego primaba el aspecto informativo de la actualidad frente al factor lúdico: «acuñado para describir un género emergente: videojuegos basados en noticias de actualidad. Tradicionalmente, los videojuegos se han centrado en la fantasía por encima de la realidad, pero creemos que pueden ser excelentes herramientas para mejorar nuestra comprensión del mundo» (Gómez García, Navarro Sierra 2013, pp. 38-39). Básicamente, lo que se pretende es la simulación de la caricatura política en la línea de los cuadros de costumbre y la tradición periodística de la sátira o el humor. Los *newsgames* se ven acompañados en la actualidad por una serie de juegos objetivados conceptualmente muy próximos, casos de los *serious games*, *docugames*, *reality games* o *political games*. Todas estas formas de videojuego comparten su interés por la actualidad, destacando aquellos *newsgames* calificados como *current event games*, ejercicios lúdicos muy simples encaminados a denunciar hechos de la actualidad y, por ende, a manifestarlos como manidos y extemporáneos. En virtud de esta intención, *Chorizos de España* (Ravalmatic, 2013) es un buen ejemplo de españolada videolúdica.

Chorizos de España permite al jugador elegir entre varios imputados por delitos de corrupción, evasión fiscal o cualquier otro en los que incurren habitualmente nuestros políticos. Mediante una sencilla mecánica basada en la habilidad y la física, el personaje debe conducir un camión por una carretera bacheada para llevar su botín a Suiza sin caerlo del remolque. Las mecánicas y la jugabilidad son muy asequibles, resultando un juego sólo atractivo en un contexto informativo determinado. Dicho de otro modo, ningún jugador ajeno a la frágil moral de nuestros políticos perdería más de un minuto en jugarlo. Es, por tanto, la capacidad crítica, la sátira y el humor de este sainete videolúdico lo que une a jugador y juego.

4 Conclusiones

Este trabajo se ha configurado como un primer acercamiento a la problemática noción de españolada. Lo ha hecho esbozando unas bases fundamentales para entender el funcionamiento de esta categoría genérica y ha evidenciado sus pertinentes conexiones con obras videolúdicas. Existen múltiples videojuegos que obligatoriamente han quedado al margen de este trabajo pero que podrían haber engrosado la nómina de casos analizados hasta el medio centenar. Somos conscientes de que un corpus tan reducido como el escogido no es una muestra de garantías, sin embargo, intuimos similares conclusiones en futuras investigaciones de mayor calado.

La unión propuesta por este artículo del medio videojuego con aspectos de carácter histórico, artístico y psicológico relacionados con la historia de

España, nos parece un gran avance para hacer circular por nuevas vías el itinerario de los *Game Studies*. Como hemos comentado en este trabajo, los estudios teóricos sobre videojuegos se forjan fuera de nuestras fronteras y lejos de nuestro idioma. Es conveniente el nacimiento de perspectivas que permitan a los investigadores españoles abrir posibilidades no transitadas. Como ha ocurrido con otras disciplinas de carácter universal, por ejemplo el cine, la investigación española debe ser cuidadosa para que su discurso no caiga en la reverberación de argumentos ya manidos y discutidos en una palestra a la que no puede acceder. Mucho más en el caso del videojuego, donde la investigación tiende a un objeto universal de escasa irradiación en España.

Bibliografía

Amorós, Andrés; Mayoral, Marina; Nieva, Francisco (1984). «*Castañuela 70*». En: *Análisis de cinco comedias: Teatro español de la postguerra*. Madrid: Editorial Castalia.

Ayala, Francisco (1998). *La imagen de España*. Madrid: Alianza Editorial.

Bogost, Ian; Ferrari, Simon; Schweizer, Bobby (2010). *Newsgames: Journalism at Play*. Cambridge (MA): MIT.

Caro Baroja, Julio (1990). *Ensayo sobre la Literatura de cordel*. Madrid: Istmo.

Estébanez Calderón, Serafín [1883] (1985). *Escenas andaluzas*. Madrid: Cátedra.

Esteve, Jaume (2012). [EPUB]. *Ocho Quilates: Una historia de la Edad de Oro del software español (I)*. Barcelona: Star-T Magazine Books.

Ford, Richard [1884] (1982). *Manual para viajeros por España y lectores en casa*. Madrid: Ediciones Turner.

Frasca, Gonzalo (2003). «Simulation versus Narrative: Introduction to Ludology». En: Wolf, Mark; Perron, Bernard (eds.), *Game Theory Reader*. New York: Routledge.

Gómez García, Salvador; Navarro Sierra, Nuria (2013). «Videojuegos e Información: Una aproximación a los *newsgames* españoles como nueva óptica informativa». *Icono 14*, *11* (2), pp. 31-51.

González Climent, Anselmo (1956). *Andalucía en los Quintero*. Madrid: Escelicer.

«El dinamismo de Dinamic» (1985). *Microhobby*, 2 (53), p. 4.

Moncayo, Manuel (1914). *La España de Pandereta: Españolada en un acto, dividido en cinco cuadros*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

Navarrete Cardero, Luis (2009). *La españolada: Historia de un género cinematográfico*. Madrid: Quiasmo Editorial.

Salaverría, José María (1927). «La versión de la pandereta». *ABC*, 25 de mayo, p. 35.

Referencias adicionales

«*Bull Fight*» (s.d.) [online]. *The International Arcade Museum*. Disponible en http:/-www.arcade-museum.com/game_detail.php?game_id=7231 (2013-08-02).

«*Olé, Toro*» (2008) [online]. *Gamefilia*, 18 de octubre. Disponible en http://blogs.gamefilia.com/nklass/18-10-2008/14643/ole-toro-dinamic (2013-08-02).

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

El viaje en el universo narrativo de Bioy Casares

Roberta Previtera (Université Paris-Sorbonne, France)

Abstract The trip is a fundamental theme of Bioy Casares's prose. In his fantastic short stories, journey is a like a bridge that connects characters to a 'different' reality. Through the analysis of four short stories, *La trama celeste, El lado de la sombra, De la forma del mundo* and *De los reyes futuros* we firstly define different typologies of fantastic trips. Secondly, we focus on the narrative and discursive strategies used by the author for preparing the apparition of the fantastic situation.

El viaje es un elemento que aparece con mucha frecuencia en la narrativa de Bioy Casares, quien reconoce en una entrevista: «Yo tengo la obsesión del viaje. Siempre creo que voy a solucionar todo yéndome» (citado en Scheines 1988, p. 31). Sus textos están poblados de personajes que, por voluntad propia o por fuerzas ajenas, salen de su espacio para alcanzar otras latitudes. Como declara el narrador del cuento *Un viaje o el mago inmortal*: «¡En el viaje sucede todo!» (Bioy Casares 1991b, p. 114). La mayoría de las veces se produce una transgresión del orden 'conocido' y los personajes penetran en otra dimensión, donde sus categorías cognoscitivas y sus claves de interpretación del mundo pierden su validez. Este territorio 'otro', que se parece a la realidad, pero dominado por leyes diferentes, desconocidas e inexplicables, es el espacio de lo fantástico. En este trabajo se hará referencia a un corpus limitado de relatos: *La trama celeste*, *El lado de la sombra*, *De la forma del mundo* y *De los reyes futuros*. En todos estos textos – y otros podrían ser añadidos a esta lista – aparece un denominador común: el pasaje a lo fantástico es el resultado de un viaje, o sea de un «traslado [...] de una parte a otra por aire, mar o tierra» (DRAE s.d.).

En *La trama celeste* el capitán Ireneo Morris, probador de aviones experimentado, sufre un malestar durante una de las pruebas, pierde el control de su avión y se desmaya. Al despertar, se encuentra en un hospital militar donde la gente no lo reconoce, duda de su nacionalidad y lo acusa de ser un espía extranjero. Morris es condenado a muerte pero se salva gracias a la ayuda de Idibal, una enfermera, de quien se enamora y que intercede para que se le conceda la posibilidad de hacer otro vuelo para demostrar su inocencia. Pero durante la prueba Morris se desmaya de nuevo. Despierta en otro hospital, en apariencia idéntico al primero, donde, sin embargo, no hay ninguna enfermera llamada Idibal y sus cole-

gas han vuelto a reconocerlo. Obsesionado por el misterio emprende otro viaje con la esperanza de volver a encontrar a la mujer.

En *El lado de la sombra* el acceso a lo fantástico llega esta vez tras un viaje por mar. El protagonista baja de un barco y se adentra en una ciudad misteriosa del norte de África. Allí, después de un recorrido de pesadilla por calles que parecen formar un laberinto, se encuentra con Veblen, un amigo de juventud, quien le cuenta el fracaso de su relación con una mujer casada, Leda. Al descubrir que ella lo engaña con otros hombres, Veblen, decepcionado y sin dinero se va a África. Al poco tiempo recibe la noticia de que Leda ha muerto en un accidente. Definitivamente abatido por el dolor, empieza a trabajar como mozo en un bar de 'mala muerte' donde se abandona al alcohol. Es allí donde una mañana reaparece misteriosamente Lavinia, la gata de su amante que había muerto en un incendio, y es allí donde él cree que algún día reaparecerá Leda. Esperando este día se consuela con Leto – cuyo nombre se podría leer como una variación de Leteo o Lete, el río del olvido en la mitología griego-romana – una mujer parecida a Leda con quien se acuesta en las noches de borrachera para olvidar sus penas.

El tercer texto *De la forma del mundo* cuenta las aventuras del estudiante Correa, quien viaja hacia una isla del Tigre para preparar allí sus exámenes. Durante el trayecto conoce a un contrabandista quien lo convence para que lo acompañe a una isla donde podrá llevar a cabo una expedición que lo enriquecerá. El chico acepta y lo sigue a través de un largo túnel que los llevará a un lugar desconocido, que más tarde se descubrirá extrañamente que es el Uruguay. Allí, al quedarse solo conoce a Cecilia, una mujer con quien vive una intensa historia de amor. Pero la pasión dura poco porque Correa tiene que volver a su isla para preparar los exámenes que le faltan para graduarse y nunca más podrá volver.

En *De los reyes futuros*, finalmente, el objetivo del viaje es llevar a cabo una misión de contraespionaje: el protagonista es un escritor de novelas de espionaje a quien se le confía la misión de averiguar lo que pasa en una quinta de la provincia de Buenos Aires donde se sospecha que alguien esté dirigiendo unos ataques aéreos en contra de la región. Tratándose de la quinta donde desde hace muchos años viven encerrados su amigo Marcos y su amor de juventud Helena, el protagonista decide aceptar. El viaje hacia la quinta se convierte en un recorrido hacia el pasado en que el protagonista encuentra también a Luisa, otro amor de adolescencia nunca olvidado. El viaje termina con el descubrimiento inquietante de una realidad 'otra' en que las focas, dirigen, gracias a la transmisión del pensamiento, el destino de sus amigos y de todos los seres humanos que se acercan a la quinta.

Aunque algunas veces el viaje permite el acceso a la felicidad – como en el cuento *De la forma del mundo* donde Correa vive una apasionada historia de amor del otro lado del túnel – en la mayoría de los casos el recorrido de los personajes se tiñe de colores oscuros y se convierte en pesadilla.

Cuando desembarca de la nave, el protagonista de *El lado de la sombra* se encuentra en una ciudad desconocida hecha de «clamorosas calles, cambiantes y alucinatorias como un calidoscopio [que], bajo aquel sol febril, podían deparar desde luego, cualquier visión» (Bioy Casares 1991a, pp. 13-14). La angustia que le genera el lugar crece a medida de que sigue su paseo hasta alcanzar el clímax durante el encuentro con Veblen cuando el viajero, profundamente turbado por las revelaciones de su amigo, huye antes de que este pueda mostrarle las pruebas de su correspondencia con su amada Leda:

> No esperé a mi pobre amigo. Lo abandoné para siempre. [...] volví al barco. Al oler ese ambiente particular de a bordo me hallé en casa y me invadió una gran debilidad, hecha de alivio y de júbilo. Yo creo que no se equivocó Veblen. Tuve miedo, no sé por qué (Bioy Casares 1991a, p. 48).

Aunque él afirme no saber por qué escapa, los motivos de su huída repentina resultan claros para el lector. De hecho, el narrador intuye que el relato de su amigo es verdadero y decide irse antes de tener en sus manos la prueba de que el hecho fantástico se ha producido. Tal como afirma Alfonso De Toro, al retomar las posiciones de Tzvetan Todorov:

> lo fantástico solamente se puede definir en el contexto de la oposición 'realidad vs. sobrenatural/maravilloso/extraño', y [...] el mejor subtipo textual de lo fantástico sería aquel que deje ambos términos de la oposición vigentes y no se decide por lo extraño o por lo maravilloso. La razón se basa en que la ambigüedad conserva, por una parte, el principio de la realidad a través de una mimesis que construye una serie de relaciones referenciales, y por otra, permite que esta mimesis realista sea transgredida por acontecimientos sobrenaturales o al menos que sea cuestionada (De Toro 2002, pp. 138-139).

En el *El lado de la sombra* para que se conserve la ambigüedad y lo real y lo fantástico sigan coexistiendo, el narrador tiene que irse antes de que la presencia de la carta, representando una prueba irrefutable de lo fantástico, aniquile definitivamente lo real. Por eso, para Todorov (1970) – como también para De Toro – «la in-decibilidad de los acaecidos y percibidos acontecimientos fantásticos es una condición básica para lo fantástico» (De Toro 2002, p. 139).

Durante sus viajes los personajes descubren un mundo 'otro' que, aunque con algunas diferencias, es modelado sobre el 'real' y entretiene con este último una relación mimética. Inquietante o feliz, en ambos casos, el viaje da acceso a una realidad que – de acuerdo con Graciela Scheines – se parece mucho a la del lado de acá:

> [En la obra de Bioy] El Más Allá es demasiado parecido al más acá. La otra realidad, o las otras realidades, reproducen con mínimas variantes el clima de persecuciones, búsquedas e incógnitas que atormentan a los personajes del lado de acá. [...] En sus dibujos del Más Allá Bioy Casares expresa un platonismo al revés: si para Platón el mundo sensible es una mala imitación del mundo de las ideas, para Bioy el Más Allá es una copia envilecida del más acá (Scheines 1988, pp. 83-84).

En *La trama celeste* los distintos Buenos Aires donde aterriza Morris son casi iguales al Buenos Aires real, sus diferencias son mínimas, casi imperceptibles. Los personajes solo reparan en ellas cuando afectan su propia vida. Carlos Alberto Servian, el transcriptor de la historia de Ireneo Morris en *La trama celeste* describe así la nota escrita por su doble del otro mundo: «La letra parecía una mala imitación de la mía; mis T y E mayúsculas remedan las de imprenta; éstas eran 'inglesas'» (Bioy Casares 1999a, p. 46). De manera similar, los uniformes que llevan los militares de la aeronáutica son iguales salvo por «un detalle imperdonable» (p. 35): «han descubierto que las costuras son diferentes» (p. 35). En *El lado de la sombra* Leto, la Leda que Veblen encuentra en África no tiene la clase de la verdadera, es «menos joven, menos fina, menos linda» (Bioy Casares 1991a, p. 45), es una copia imperfecta del original que solo se puede confundir con la verdadera bajo el efecto del alcohol: «Eso sí, – dice Veblen – al caer la tarde, ya bebida mi copa (yo todavía tenía alguna plata conmigo) era Leda» (p. 45).

En algunos casos, como en el de *Alicia en el país de las Maravillas*, es posible regresar del viaje: es lo que acontece al narrador de *El lado de la sombra* que logra volverse a su barco. En otros, la pequeña grieta que se ha abierto para mostrarles a los personajes el otro mundo, se cierra sin que ellos puedan volver a encontrarla (cfr. Scheines 1988, p. 89). Es lo que pasa en *De los reyes futuros* cuando Marco el amigo de infancia le revela al protagonista que nunca más podrá devolverse del otro lado: «No – dijo lentamente – Tú también te quedarás – ¿Me secuestrarán? – No – contesta el otro – Tú mismo querrás quedarte» (Bioy Casares 1991c, pp. 35-36). En todo caso, aun cuando la vuelta al mundo 'real' es posible, ésta siempre conlleva la pérdida y el sufrimiento. Las experiencias que los personajes viven en los mundos 'otros' son inconciliables con la vida real y la vuelta siempre lleva a la pérdida de un ser querido. El protagonista de *De los reyes futuros* sufre por lo que ha dejado en el más acá: Luisa la amiga de infancia apenas rencontrada y ya perdida para siempre. Los personajes de *La trama celeste* y *De la forma del mundo* al volver, sufren por las mujeres que han dejado en el otro lado.

Los mundos paralelos de Bioy solo se comunican en 'instantes privilegiados'. Luis Greve, el personaje de *Los milagros no se recuperan* formula esta misma idea: «Hay momentos en que puede ocurrir cualquier cosa [...]

irrecuperables (porque en seguida entran en el pasado), pero verdaderos. Momentos que son un mundo aparte, donde las leyes naturales no llegan» (Bioy Casares 1999b, pp. 286-287). A parte de estos breves momentos en los que es posible la comunicación, en los otros, que son la mayoría, los mundos se mantienen incomunicados. Los seres queridos que se encuentran durante el viaje se quedan irremediablemente del otro lado, están ahí, de vez en cuando se les puede ver, pero no se puede comunicar con ellos. Lo sabe bien Carmen, la mujer amada por Luis Greve en el cuento *Los milagros no se recuperan*, quien muere trágicamente en un accidente pero sigue existiendo en otro mundo. Cuando años después el protagonista la ve bajar del avión al que está a punto de montarse, ella se lleva un dedo a la boca y, sonriendo, le pide guardar silencio. Scheines subraya que Bioy alude a la teoría de las combinaciones posibles, insinuada por Borges en *La biblioteca de Babel*, pero la amplía ya que, mientras:

> en la biblioteca no hay dos libros iguales, en su universo de ficción es posible que los elementos dispersos que originalmente formaron un individuo, por azar vuelvan a reunirse de manera idéntica, y también la presencia simultánea de dos personas iguales en un mismo lugar [...] y la coexistencia de infinitos mundos iguales o de idénticas personas repitiendo los mismos gestos, protagonizando las mismas peripecias en múltiples mundos paralelos (Scheines 1988, p. 70).

En realidad en *La trama celeste* no es imposible la existencia de dos personas 'iguales' en un mismo universo, pero sí su presencia simultánea, que, en cambio, es factible en otros cuentos como por ejemplo en *Los milagros no se recuperan* donde hay dos Somerset Maughan en el mismo barco.

Es la esperanza de la repetición la que lleva a Carlos Servian e Ireneo Morris de *La trama celeste* a salir para un nuevo viaje: el primero, abandonado por su sobrina, espera encontrarse en un mundo donde pueda «aprovechar una experiencia que el otro Servian, en su dicha, no ha adquirido» (Bioy Casares 1999a, p. 53), mientras el segundo espera volver a encontrar a Idibal, la enfermera de origen cartaginés de quien está enamorado. Esta esperanza de que dos mundos se puedan volver a cruzar es la que domina también en el cuento *El lado de la sombra* donde el personaje, después de haber recibido la llegada de Lavinia, la gata muerta en el incendio, se pasa los días esperando el retorno de su amada Leda.

Ahora bien, cabe preguntarse si en el texto aparecen unos indicios que preparan la aparición de lo fantástico.

En todos los cuentos mencionados los viajeros advierten un presentimiento que les anuncia que están traspasando el límite entre un territorio conocido y un orden distinto. El Capitán Ireneo Morris cada vez que viaja de un mundo a otro sufre un desmayo:

> poco después de emprender los ejercicios nuevos sintió que la vista se le nublaba, se oyó decir «qué vergüenza, voy a perder el conocimiento», embistió una vasta mole oscura (quizá una nube), tuvo una visión efímera y feliz, como la visión de un radiante paraíso… Apenas consiguió enderezar el aeroplano cuando estaba por tocar el campo de aterrizaje (Bioy Casares 1999a, p.31).

La nube tiene aquí la función de puente ya que comunica un mundo con otro. Sin embargo, su naturaleza gaseosa le confiere un carácter efímero ya que se disuelve tras el pasaje del protagonista impidiendo así su vuelta atrás.

En *El lado de la sombra*, antes de desembarcar a la isla, el protagonista siente «un escalofrío de júbilo y de miedo» (Bioy Casares 1991a, p. 10) y cuando el barman le sirve su habitual vaso de menta, responde «Es increíble […] voy a dejar esto para meterme en el infierno de allá abajo» (p. 10). Sus temores se confirman al bajar cuando se siente apabullado por el griterío de la calle (p. 11).

En el cuento *De la forma del mundo* el protagonista sigue al contrabandista hacia una isla desconocida del delta del Tigre y se adentra con él en un túnel que lo llevará misteriosamente al Uruguay. El tránsito por el túnel adquiere un carácter onírico:

> Esos parajes conocidos, sucesivos, parecidos entre sí, irremediablemente se le confundían como partes de un sueño. […] A Correa le pareció que bajaban por un declive en la penumbra; en una penumbra que gradualmente se convirtió en oscuridad, como si estuvieran bajo tierra, en un túnel. […] El sitio le resultó desagradable, sobre todo por lo extraño y lo inesperado. […] creyó que si el otro lo dejaba solo, no sería capaz de encontrar la salida. Se le ocurrió una idea irracional, que le pareció evidente: para los dos lados el túnel era infinito. Empezaba a sentirse muy ansioso cuando se encontró afuera (Bioy Casares 1979, pp. 22-25).

El pasaje de un mundo a otro es sugerido también por la recurrencia de un léxico relacionado con el campo semántico del sueño. Los personajes experimentan una sensación de aturdimiento que sigue, aun tras despertarse, como si estuvieran en un estado segundo, a mitad entre la vigilia y el sueño. El personaje de *De los reyes futuros* cuenta así su viaje hacia la quinta:

> Caminé junto al paredón como en un sueño de interminable cansancio […] Le pedí al almacenero un cuarto para dormir la siesta. Me llevó al piso alto. El cuarto era largo y estrecho, con una puerta en cada extremo.
>
> Me desperté con la sensación de haber dormido mucho tiempo. Miré el reloj. Eran las cinco menos diez. Temí haber dormido todo el día y toda

> la noche y estar en la mañana del día siguiente. Todavía confuso por el sueño, me dirigí hacia la puerta para llamar al almacenero. Me equivoqué de puerta; abrí... En vez de la desvencijada escalera que pensaba encontrar había un cuarto ordenado, [...] Frente a un escritorio estaba sentada una muchacha. Levantó la cabeza y me miró, con ojos duces y honestos. Era Luisa (Bioy Casares 1991c, p. 30).

El encuentro con Luisa tiene todas las características de experiencia onírica en que las coordenadas espacio-temporales se alteran, el cuarto con las cuatro puertas sugiere la atmósfera de una prueba iniciática donde el protagonista tiene que elegir el buen camino entre muchas opciones, cada una de las cuales lo puede llevar a destinos distintos. A medida de que avanza el texto y el personaje se acerca a la quinta, el tiempo va cambiando su ritmo y las leyes del lado de acá pierden de validez. «No sé cuánto tiempo había transcurrido» (1991c, p. 33) dice el protagonista y poco después añade: «Miré el reloj. Tuve la impresión de que en ese instante se detenía» (p. 35).

En este cuento el acercarse del personaje a la dimensión fantástica se prepara gradualmente a través de una disminución progresiva del sentido de los diálogos. El personaje llega a la quinta y bordea su paredón «como en un sueño interminable» (p. 30) hasta llegar al almacén de los padres de su novia de la adolescencia, Luisa.

> Me atendieron un hombre y una mujer desconocidos. Comprendí que eran los nuevos dueños. Pregunté si podía almorzar.
> – No mucho – respondió el almacenero. Era un hombre verdoso y desgreñado.
> – No menos que en otra parte – corrigió, soñadoramente, la mujer. Se fue a preparar el almuerzo [...]
> Desde su habitación vecina se oyó la voz de la mujer:
> – La gente habla.
> – No salen ni dejan entrar a nadie – explicó el almacenero.
> – La gente del barrio, la verdadera gente del barrio no se queja. Son los revoltosos de los suburbios... [...]
> Junté valor y pregunté:
> – Quién está informado sobre el asunto?
> – Nadie susurró la mujer, entornando los ojos.
> – El vendedor de pescados – afirmó el hombre (Bioy Casares 1991c, p. 29).

En este diálogo lo extraño aparece desde el principio en la respuesta de los dueños del almacén quienes, ante una pregunta tan sencilla como «¿se puede almorzar?», contestan con respuestas poco pertinentes como «no mucho» y «no menos que en otra parte». Luego empieza lo que Rosalba

Campra define como la 'poética de los silencios'. El protagonista pide informaciones sobre la quinta donde viven sus amigos pero lo único que recibe son respuestas evasivas. «La gente habla» dice la mujer. «Siempre dieron que hablar» dice el hombre. Estas respuestas llevan al lector a formular una serie de nuevas preguntas: ¿Quiénes son los revoltosos de los suburbios? ¿Por qué se quejan? ¿Por qué la mujer quiere esconder la verdad? Todas ellas se quedan sin respuesta en el texto porque el lector solo tiene acceso a una parte del diálogo, la parte que el autor ha decidido mostrarle, *the rest is silence*. Un silencio cuya función en el texto consiste precisamente – como afirma Rosalba Campra – «en no poder ser llenado» (Campra 2008, p. 52). La interrupción del proceso comunicativo es condición de su existencia ya que «estos silencios en la trama del discurso sugiere(n) la presencia de vacíos en la trama de la realidad» (p. 52). En los cuentos de Bioy la llegada de lo fantástico es preparada desde el principio del relato por el narrador que va dejando vacíos, silencios narrativos, espacios de indeterminación, que podrán ser llenados solo al final del cuento. La suya es una narrativa elíptica donde las ambigüedades que se establecen en el nivel discursivo reflejan las que existen en el nivel de la historia entre orden 'real' y orden 'fantástico'.

Otra estrategia que aparece con frecuencia en la narrativa de Bioy es la referencia intertextual o interartística con valor narrativo. Estas proporcionan al lector pistas de lectura para descifrar lo que se contará después. Entrevistado por Esther Cross, Bioy explica: «generalmente, cuando estoy por escribir trato de pensar cuál será el tema de la historia, en qué consistirá, y entonces hago lo posible para que todo mire hacia el mismo lado» (citado en Regazzoni 2002, p. 164). El cuento se configura así como un rompecabezas en que el autor desde el principio va dejando pistas de interpretación. Todo objeto y toda anécdota están ahí por algo, nada sobra, aun lo que parece insignificante termina cobrando un sentido al final, ya que, como dice Bioy: «La unidad de acción excluye episodios innecesarios y pide que todo suceda con arreglo al tema central» (p. 164). Entonces no es casual que los personajes del cuento *Máscaras Venecianas* en el Teatro La Fenice vean justo la obra *Loreley* que, como señala Regazzoni en su artículo sobre el doble, es «una acción dramática en tres actos de Ormeville y Zanardini, con música de Alfredo Catalani (que) presenta un doble nombre de mujer. La obra en realidad se llama *Elda* aunque en Italia se continúe representándola con el nombre de *Loreley*» (Regazzoni 2002, p. 164).

En el cuento *De los reyes futuros* el protagonista cuenta: «Di unos pasos y me agazapé junto a un busto de Fedro» (Bioy Casares 1991c, p. 32). Si nada es casual, la presencia de la estatua de Fedro, padre de las fábulas protagonizadas por animales, ¿no será entonces un indicio que anticipa lo que el protagonista encontrará adentro de la casa, es decir un mundo en que los animales han desplazado a los humanos? Un mecanismo parecido aparece también en *Un viaje o el mago inmortal*, donde el narrador cuenta:

«Recordando que el sueño, esquivo en la cama, suele buscarnos en lugares públicos, entré en un ínfimo cinematógrafo, donde pasaban una película sueca, más bien alemana, que bajo la carnada de magníficas fotografías y tedio, resultó una formidable exhortación a la lujuria» (Bioy Casares 1991b, pp. 117-118). En el texto no se explicita el título de la película, no obstante la escasez de películas suecas estrenadas en Argentina y el contenido erótico de la cinta, permiten barajar unos títulos. Podría tratarse de *Un solo verano de felicidad* dirigida por Arne Mattsson y estrenada en Buenos Aires en 1952 donde provocó un escándalo por la presencia de algunas escenas de desnudo o también de una de las películas realizadas por Ingmar Bergman entre finales de los Cincuenta y principio de los Sesenta: *El rostro* (1959); *El manantial de la doncella* (1960); *Como en un espejo* (1961). Ahora bien, más allá de la referencia a una película puntual, lo que cuenta en este pasaje es que el estremecimiento que le provoca al narrador la visión de la cinta anticipa la excitación que experimentará más tarde al ser testigo auditivo de las aventuras eróticas de sus vecinos de la habitación del lado.

La referencia cinematográfica cobra particular importancia en *El lado de la sombra* donde el protagonista en su recorrido por el laberinto de la ciudad cuenta haber visto un cine donde están proyectando *El gran juego*, una película de 1934, dirigida por Jacques Feyder e interpretada por Marie Bell y Charles Vanel. En ella se cuenta la historia de Pierre, un joven abogado quien se gasta toda su fortuna para complacer a su amante Florence quien, sin embargo, solo lo considera un juguete. Para evitar un escándalo, la familia lo obliga a enrolarse en la Legión extranjera. Ahí obsesionado por el recuerdo de Florence, conoce a Irma, una joven prostituta que se le parece increíblemente. Pierre la desprecia de día pero la ama de noche porque borracho la confunde con la otra. Los parecidos entre esta historia y las aventuras de Veblen con Leda/Leto son evidentes. En *El lado de la sombra* el protagonista afirma no recordar la trama de la película y por eso quiere quedarse para verla. Sin embargo, una fuerza obscura lo lleva a reanudar su camino y a entrar en otro espacio, a un bar de mala muerte, en una de cuyas paredes «se abría la entrada, sobre la penumbra de un cinematógrafo, tapada en parte por un cortinado de raído terciopelo verde» (Bioy Casares 1991a, p. 15). Es allí, detrás del cortinado, donde aparecerá Veblen y donde el protagonista asistirá a una proyección inesperada, ya no de *El gran juego* de Feyder, sino de su *remake*, protagonizado por el amigo, quien le contará la película de su vida antes de abandonarse para siempre a su destino.

En todos los textos analizados el viaje es el instrumento privilegiado para acceder a lo fantástico. El poder mágico del viaje es reconocido también por el protagonista de *Un viaje o el mago inmoral* quien declara:

> no creo en magos, con o sin bonete, pero sí en la magia del mundo. La encontramos a cada paso: al abrir una puerta o en medio de la noche, cuando salimos de un sueño para entrar, despiertos, en otro. Sin embar-

go, como la vida fluye y no quiero morir sin entrever lo sobrenatural, concurro a lugares propicio y viajo (Bioy Casares 1991b, p. 114).

En el viaje los personajes descubren una realidad ‘otra’ que unas veces se presenta como sueño y otras como pesadilla pero que siempre termina afectando la vida ‘real’ o porque los personajes se encariñan con un ser del ‘otro lado’ o bien porque no pueden volver atrás. El recorrido del orden ‘real’ al orden ‘fantástico’ se prepara gradualmente y el texto muestra las marcas de este pasaje. Estas aparecen tanto en el plan del contenido como en el del discurso ya que la historia va influyendo sobre la narración. De hecho, el mareo y la desorientación que los personajes experimentan a medida que se aproximan a lo fantástico los vuelven incapaces de relatar su experiencia. Es así como en el plano del discurso se registra una progresiva pérdida de sentido que se obtiene a través de un uso calculado de las elipsis. Por último, la llegada de lo fantástico es anticipada por el recurso a unas referencias intertextuales que prefiguran las etapas posteriores del desenlace. En *El lado de la sombra*, en particular, la mención de la película de Feyder tiene un valor doble: narrativo, ya que cumple con una función catafórica, dando al lector indicios sobre lo que pasará después y metatextual, ya que funciona como ‘*mise en abyme*’ de la historia relatada en el cuento. Se podría concluir que, si bien en los cuentos analizados lo fantástico es el resultado de una hábil ‘poética del silencio’, su aparición es favorecida por la presencia de una serie de referencias que, al colarse en el texto, van a llenar parcialmente los huecos dejados por las elipsis, sugiriendo al lector pistas para decodificar el texto. ‘Poética del silencio’ entonces pero también ‘poética del indicio’ ya que el autor recurre conscientemente a la intertextualidad para crear la atmosfera necesaria para la irrupción de lo fantástico.

Bibliografía

Anderson-Imbert, Enrique (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.

Barrenechea, Ana María (1972). «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica». *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.

Barrenechea, Ana María (1982). «La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos». *Revista Iberoamericana*, 118-119, pp. 377-381.

Barrera, Trinidad (ed.) (1982). «Introducción y notas». En: Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel. El gran serafín*. Madrid: Cátedra.

Barrera, Trinidad (ed.) (1991). *Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica.

Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique: La poétique de l’incertain*. Paris: Larousse.

Bioy Casares, Adolfo (1979). «De la forma del mundo». En: Bioy Casares, Adolfo, *El héroe de las mujeres*. Madrid: Alfaguara.

Bioy Casares, Adolfo (1986). «Máscaras venecianas». En: Bioy Casares, Adolfo, *Historias desaforadas*. Madrid: Alianza.

Bioy Casares, Adolfo (1989) «Prólogo». En: Bioy Casares, Adolfo; Borges, Jorge Luis; Ocampo, Silvina (eds.). *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa.

Bioy Casares, Adolfo (1991a). «El lado de la sombra». En: Bioy Casares, Adolfo, *El lado de la sombra*. Barcelona: Tusquets.

Bioy Casares, Adolfo (1991b). «Un viaje o El mago inmoral». En: Bioy Casares, Adolfo, *El lado de la sombra*. Barcelona: Tusquets.

Bioy Casares, Adolfo (1991c). «De los reyes futuros». En: Bioy Casares, Adolfo, *La trama celeste*. Madrid: Alianza.

Bioy Casares, Adolfo (1999a). «La trama celeste». En: Bioy Casares, Adolfo, *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.

Bioy Casares, Adolfo (1999b). «Los milagros no se recuperan». En: Bioy Casares, Adolfo, *Historias fantásticas*. Madrid: Alianza.

Bioy Casares, Adolfo (2012). *Obra completa*, vol. 1. Buenos Aires: Emecé.

Bioy Casares, Adolfo; Scheines, Graciela (1988). *El viaje y la otra realidad: Un ensayo y cinco cuentos*. Buenos Aires: Felro.

Bioy Casares, Adolfo; Ulla, Noemi (1990). *Aventuras de la imaginación: De la vida y los libros de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Corregidor.

Borges, Jorge Luis (2010). *Obras completas*, vols.1-3. Buenos Aires: Emecé.

Caillois, Roger (1965). *Au cœur du fantastique*. Paris: Gallimard.

Campra, Rosalba (2008). *Territorios de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.

Castex, Pierre-Georges (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris: Corti.

DRAE (s.d.). *Diccionario de la lengua española* [online]. Editado por Real Academia Española, s.v. Disponible en `http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae` (2014-10-24).

Jill Levine, Suzanne (1982). *Guía de Bioy Casares*. Madrid: Fundamentos.

Martino, Daniel (1989). *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé.

Morillas-Venturas, Enriqueta (ed.) (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela.

Navascués, Javier de (1995). *El esperpento controlado. La narrativa de Adolfo Bioy Casares*. Navarra: EUNSA.

Regazzoni, Susanna (2002). «El doble en la obra de Adolfo Bioy Casares». En: De Toro, Alfonso; Regazzoni, Susanna (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 157-169.

Toro, Alfonso de (1992). *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea: G. García Márquez, M. Vargas Llosa, J. Rulfo, A. Robbe-Grillet*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

Toro, Alfonso de (2002). «Breves reflexiones sobre el concepto de lo fantástico de Bioy Casares en *La invención de Morel* y *Plan de evasión*. hacia la literatura medial-virtual». En: De Toro, Alfonso; Regazzoni, Susanna (eds.) (2002). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 135-155.

Toro, Alfonso de; Regazzoni, Susanna (eds.) (2002). *Homenaje a Adolfo Bioy Casares. Una retrospectiva de su obra*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

Sorrentino, Fernando (1992). *Siete conversaciones con Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Sudamericana.

Suarez Coalla, Francisca (1994). *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.

Todorov, Tzvetan. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil/Points.

Vax, Louis (1965). *La séduction de l'étrange*. Paris: Presse Universitaire de France.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Sueños y fotografía en Bioy

Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España)

Abstract The relations between dream and photography in one of Bioy's novels, *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985).

Aunque el tema del sueño y la fotografía es recurrente en la obra de Bioy desde su primer relato, *Los novios en tarjetas postales*, me voy a centrar en una de sus novelas, *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), novela corta, fantástica, constituida gracias a la hábil fusión de lo real y lo irreal, combinación de elementos mágicos y pasajes realistas. El contenido realista, cimentado en un lenguaje coloquial, en personajes rurales y urbanos, alusiones a bares, calles, plazas o edificios, configuran una escena familiar, real, reconocible. En ese marco realista introduce elementos extraños, oníricos sobre todo, que perturban el orden real, creando una ambigüedad evidente. Lo posible y lo imposible mantienen una relación de implicación y ambos mundos se invaden pues las esferas de la realidad y la fantasía no se excluyen entre sí.

Desde *La invención de Morel*, el viajero será el héroe predilecto de los relatos de Bioy. Es en el transcurso de un viaje cuando ocurre la aventura, ya sea de orden fantástico o no, y donde se producen los encuentros amorosos. En *La aventura de un fotógrafo en La Plata*, un joven, Nicolás Almansa, llega tras un viaje en tren a una ciudad desconocida para él, La Plata, con objeto de cumplir con su oficio, hacer un reportaje fotográfico de la misma. Durante cinco días (el último prolongado excesivamente gracias al sueño), a nuestro viajero le sucederán hechos insólitos dentro de los cuales conoce el amor. Almansa se desplaza febrilmente por la ciudad (los desplazamientos febriles son habituales en los personajes de las obras de Bioy) tomando como puntos de referencia cuatro espacios cerrados: su propia pensión, la de los Lombardo, la casa fotográfica de Gruter y la funeraria de lo Pietro. En sus desplazamientos juega un importante papel la mirada que deviene fotografía en la mayoría de las ocasiones.

Una versión reducida de este texto está publicada y está disponible online en **http://goo.gl/thjr5f**.

Nuestro protagonista ve La Plata como un espacio parcial y fragmentado, su enfrentamiento novedoso a la ciudad provoca en él un efecto de posición foránea que le hace percibirla como un objeto estético que registra gracias a la cámara fotográfica: la estación, el cine Roca, el edificio de la Facultad de Ciencias Exactas, el monumento al Almirante Brown, el Museo de Ciencias Naturales, la catedral, etc. No existe en el joven integración con el espacio, ve desde fuera, *contempla*, *filtra la realidad*. El resultado es una ciudad fantasmagórica, de nieblas y luces metálicas.

En sólo cinco días, a Almansa le ocurren una serie de sucesos o sorpresas que, si bien aisladamente, entran dentro de lo probable, la suma de todos los hacen improbables o fantásticos de cara al lector. Y ahí juega un importante papel el sueño.

El deslizamiento del sueño a la realidad y viceversa es práctica habitual en la escritura de Bioy. Entre ambos no hay fronteras, como lo prueban Lartigue y Verona en *El héroe de las mujeres* (Bioy Casares 1978) o el enfermero de *Otra esperanza* al soñar la realidad. El «jardín de los sueños», del relato de título homónimo, cura una de las enfermedades que atenazan la vida actual, la neurosis. Dormir durante varios días salvó la vida a Luisito Coria en *Lo desconocido atrae a la juventud* y así sucesivamente podríamos ir señalando ejemplos de la importancia del tema en las novelas y cuentos de este escritor.

La clave de este tratamiento es discurso común en los ensayos de Borges. En *La pesadilla* se nos dice: «Tenemos estas dos imaginaciones: la de considerar que los sueños son parte de la vigilia, y la otra, la espléndida, la de los poetas, la de considerar que toda la vigilia es un sueño. No hay diferencia entre las dos materias. La idea llega del artículo de Groussac: no hay diferencia en nuestra actividad mental. Podemos estar despiertos, podemos dormir y soñar y nuestra actividad mental es la misma» (Borges 1980, p. 40).

En *La aventura de un fotógrafo en La Plata* tenemos un personaje clave para el tratamiento del sueño, Gruter. Más que ningún otro puede manejar el destino y la vida de Almansa, por eso lo sumerge en el sueño, paradójicamente un sueño mortal que le salva la vida. Para entender cabalmente su papel es necesario una lectura detenida de los capítulos XLI y XLII. Nicolás Almansa llega al laboratorio y, en un momento de la charla, Gruter le pregunta qué hará después, Almansa le responde: «A casa. A dormir». Pudiera ser que éste lo hipnotice para salvarlo de los Lombardo, porque a partir de la salida del laboratorio, Almansa entra en un proceso de semi consciencia. Al jugar con la ambigüedad del relato fantástico, el lector puede sospechar que el malestar, la pesadez de cabeza, que empieza a notar Almansa se debe a un enfriamiento provocado por la lluvia que le empapó. De todos modos cabe también la primera explicación.

Bioy usa la representación onírica para continuar la trama, pues el texto tiene fuertes connotaciones sospechosas de que Almansa está sumido en el

sueño de la muerte: «No bien te mueras – le dice Gruter – vas a encontrarte con un sueño como el de cualquier noche. [...] Habrás oído, quiero creer, que el alma es inmortal. Aunque entierren tu cuerpo el alma sigue viviendo. Para prepararnos a esta vida soñamos. No busques. No hay otra explicación para los sueños. Son anticipos. Con una diferencia, es claro: tienen despertar [...] Todo depende de tu voluntad. El sueño de la muerte no tiene por qué ser una pesadilla» (Bioy Casares 1985, pp. 121-122). En su sueño, Almansa cree estar en su pueblo natal, reconociendo edificios, calles, el cementerio. A partir del capítulo XLIII, modélico sobre sus reflexiones acerca del control de los sueños, las fronteras entre sueño y vigilia se borran, la imposibilidad de distinguir entre el discurso de la vigilia y el del sueño es tan difícil como en otros textos de Bioy, *Plan de evasión*, *El sueño de los héroes*, como ejemplos. Y es que Bioy, como Borges, sostiene que vivir y soñar pueden ser sinónimos, como ejemplifica éste último en *El Zahir*.

Esas fronteras imprecisas entre el acontecer de los hechos – el imaginario – y lo soñado – imaginario igualmente – son admitidas por el narrador que ya en el capítulo XIII nos dice a propósito de Almansa: «Sin darse cuenta pasó de la imaginación a un sueño» (Bioy Casares 1985, p. 47). En el capítulo XLIV se encuentra con Don Juan que le insinúa de forma descarada su plan, hacerlo pasar por su hijo Ventura para cobrar el seguro de vida de éste. Después vendrá su encuentro con el Mono, en la funeraria de Lo Pietro y las atenciones de Julia que le cura las heridas. Todo se reajusta a partir de entonces, el sobre con la paga, la amistad entre enemigos irreconciliables y la huida de la ciudad para hacer otro nuevo trabajo fotográfico en Tandil.

El sueño puede ser un eslabón narrativo: anticipa un posible desenlace del relato que el curso de los acontecimientos no tendría inconveniente en ratificar. Representa una versión de los hechos diseñada y ordenada en la mente del fotógrafo, gracias a la intervención de Gruter, aunque también es posible una lectura literal de los hechos. Sueño y realidad se han fundido para formar una malla difícil de desenredar, la interpenetración es total.

A partir del encuentro con Gruter, al que venimos aludiendo, la atmósfera de irrealidad que impregnaba el relato se funde en una experiencia abarcadora de instancias tan diversas como el sueño, la fiebre y la revelación: «El trayecto a pie, con el malestar que le embotaba la cabeza y le enfriaba la espalda, parecía demasiado largo [...] Aunque estaba muy aturdido pudo recapacitar y, por una sucesión de revelaciones, recordó [...] cuando soñaba no sabía que soñaba o, si lo sabía, podía despertar» (Bioy Casares 1985, pp. 125-126).

Las experiencias propias del sueño, la pesadilla enfebrecida, cubren estos últimos capítulos. Los cambios cualitativos de la narración, estructurada entre la duda de saber si todo ha sido una transcripción de la realidad o una forma desproporcionada, vienen dados por el juego simétrico de los dos sistemas, vigilia y sueño. Incluso cabe la posibilidad de que todo el relato haya sido un sueño.

A este propósito es conveniente traer aquí las palabras de Bioy, en torno a esta novela:

> Sobre finales de novelas voy a contarles una experiencia mía. Durante años pensé escribir una historia sobre el triunfo de la vocación. Cuando la contaba, tenía éxito en el oyente. Desde Flaubert, el tema de la vocación alcanzó algún prestigio popular. No bastante, según descubrí a poco de publicado el libro. Mi héroe no era un escritor sino un fotógrafo (lo que se dice de uno puede decirse del otro). En el curso de un trabajo encuentra a su verdadero amor; pero le proponen un nuevo trabajo y, entre quedarse con la muchacha amada o seguir la vocación, no vacila: se va para seguir fotografiando. (Para que el triunfo de la vocación fuera verdadero, el amor tenía que ser verdadero). Hubo lectores tan defraudados que llegué a preguntarme si la novela no es una historia que concluye con el triunfo del amor, o con la muerte de los dos enamorados, o siquiera de uno de ellos. Un género menos elástico de lo que yo suponía (Cross; Paolera 1988, p. 60).

Estamos ante un relato plural donde se exhiben sentidos complementarios y, a la vez, metafóricos, tales como la naturaleza onírica del arte o bien la interrelación vida/arte/sueño/fotografía, que no es sino una variante de la borgiana vida/literatura/sueños/escritura.

La salvación por el arte, la fotografía

¿Qué es la fotografía sino un sueño de realidad? El tercer elemento del texto aparece así perfectamente interrelacionado. Desde el principio de la novela, la fotografía, forma de arte, está actuando como hilo conductor de los hechos. Ya en *Los novios en tarjetas postales*, uno de los primeros relatos de Bioy, aparece un curioso noviazgo de imágenes que se disfraza con nuevo argumento en *La invención de Morel*. Nicolás Almansa no sólo fotografía la ciudad, sus edificios y monumentos, sino a las personas que le rodean, Don Juan, Julia, Griselda, la patrona, creando a través de las instantáneas de la cámara, una alarmante complicidad con el género femenino. A él también lo fotografía la hija de Lo Pietro y las pruebas llegan a ser el elemento conector con la trampa que le prepara Don Juan. No por azar, Julia, al despedirse, le regala un caleidoscopio que le lleva a decir, «No se cansa uno de mirar» (Bioy Casares 1985, p. 183), y es que la mirada, en cuanto observación pasiva, ha sido la tónica dominante de su estancia en La Plata. Nicolás filtra la realidad a través de la fotografía, la distancia y la fija para la posteridad, creando una perenne ilusión de vida. Además, el caleidoscopio, por su poder multiplicador y mutativo, es aquí la metáfora de

la realidad, fantástica, donde es imposible separar sus formas geométricas.

Nicolás Almansa ha sido un juguete de los acontecimientos desde su llegada, llevado y traído por unos y otros, la manipulación ha sido una constante en su vida. Todos han querido llevarlo a su terreno, su arma de defensa ha sido su arte, el triunfador definitivo. En el juego de fuerzas que actúan sobre él conviene señalar los polos Gruter y Don Juan Lombardo; el primero, ofreciéndole el futuro, lo civilizado, el trabajo, es decir, un porvenir de tranquilidad y progreso, sinónimo de salvación; el segundo, la sordidez de lo oscuro, el riesgo, la trampa, el pasado de un hijo extrañamente desaparecido, en definitiva, la muerte. Sus papeles nos recuerdan a los de Taboada y Valerga, respectivamente, a propósito de Gauna, en *El sueño de los héroes*.

El poder del artista para fabricar nuevas realidades, a través de la fotografía, adquiere valor isotópico en *La aventura de un fotógrafo en La Plata* y permite que el mundo real y el fantástico se invadan. El interés por la fotografía es común a Almansa y a las personas que le rodean. Si Mac Adam opina, a propósito de *La invención de Morel*, que «la vida solitaria del hombre en la isla es una metáfora para el escritor que se encierra con su texto» (Mac Adam 1977, p. 77), podría decirse, al hilo de este relato, que la vida de Almansa en La Plata es una metáfora de lo mismo ya que la realidad creada con la cámara es, al final del texto, la única realidad y lo único que queda incólume: la pasión por el arte, la salvación por la fotografía. Fotografía y escritura resultan así sinónimas.

Aún incluso podría decirse que la estructura del relato, sesenta y seis capítulos, brevísimos, son las instantáneas captadas por la cámara de Almansa. Cámara, vitrales, caleidoscopio, cristales o espejos como filtros que retienen poderosamente su atención. Recuérdese lo impresionado que queda por los vitrales de la pensión de los Lombardo y por los de la catedral.

A propósito de la fotografía nos dejó dicho Bioy: «una cámara fotográfica se me antoja un dispositivo para detener el tiempo... Por medio de su cámara, el fotógrafo sustrae del río del tiempo el mundo que lo rodea. Puede afirmarse que el fotógrafo es artista cuando descubre los momentos más expresivos de la verdad de ese mundo, su modelo, y consigue perpetuarlo hermosamente y tal cual es, como si le robara el alma» (Martino 1989, pp. 210-211).

En esta novela nos enfrentamos a un Bioy que se hereda a sí mismo en las mejores páginas de sus *Historias de amor* (1972) y de *La trama celeste* (1948) en cuanto a la utilización de lo fantástico y de los conflictos amorosos hombre/mujer, pero adobando su narración con esa otra faceta tan presente desde *El héroe de las mujeres*, el humor socarrón, los coloquialismos argentinos, los ambientes provincianos. Uno tiene la impresión cuando ha terminado la lectura de que Bioy, con las armas del humor y el juego, es un maestro de la pluralidad significativa que guiña a un lector cómplice que puede reconocer en su lectura las marcas indelebles de una escritura personal.

Bibliografía

Bioy Casares, Adolfo (1978). *El héroe de las mujeres*. Buenos Aires: Emecé.
Borges, Jorge Luis (1980). «La pesadilla». En: *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica.
Bioy Casares, Adolfo (1985). *La aventura de un fotógrafo en La Plata*. Madrid: Alianza editorial.
Cross, Esther; Paolera, Félix della (1988). *Bioy Casares a la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets, p. 60.
Mac Adam, Alfred (1977). *Modern Latin American Narratives: The Dreams of Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
Martino, Daniel, (1989). *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Buenos Aires: Emecé.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Viajes temporales en los poemas extensos de Octavio Paz
Entre desgarramientos e iluminaciones

Paul-Henri Giraud (Université de Lille 3, Villeneuve-d'Ascq, France)

Abstract Close readings of some of Octavio Paz's longer poems dating from the period stretching from *Piedra de sol* (1957) to *Pasado en claro* (1975) illuminate a mnesic mechanism often used by this author. A place name, a date, a certain time of day, can act as catalysts, taking the poetic voice on a 'temporal journey'. At the same time, this 'I' can change into a 'we'. During the 1970s, the personal and intimate aspects of memory acquired collective, political, and moral overtones. Poetry became an intense expression of a crisis in consciousness, as well as a tool Paz used in his quest to salvage the 'instant' that lies outside of time, and that is lost and found through love, the presence of the beloved – until the edge of death.

En un libro reciente, titulado *Octavio Paz: el poema como caminata*, el crítico uruguayo Hugo Verani subraya la tendencia de Octavio Paz a escribir poemas largos, tendencia cada vez más acentuada a partir de los años Cincuenta. Estos poemas van adoptando «una disposición autobiográfica, narrativa» (Verani 2013, p. 25). En muchos de ellos, «el discurrir lírico compone un relato, un viaje por la memoria hacia una reconciliación del yo consigo mismo y con los ciclos naturales» (Verani 2013, p. 86). A diferencia de la mera reminiscencia, que es involuntaria, este tipo de 'viaje temporal' – expresión que tomaré en el sentido de viaje mnemónico – se caracteriza, pues, por cierta extensión, por cierta demora en el resurgimiento de los recuerdos, por su carácter voluntario y, también, por su finalidad ética. No se trata de un viaje de distracción, de exotismo, ni tampoco de una mera errancia; se trata, como en *La Recherche du temps perdu*, de una verdadera empresa de salvación del *yo* mediante lo que José Miguel Oviedo, retomando un concepto clásico de la tragedia griega, ha llamado «*anagnórisis*», «autorreconocimiento» (Oviedo 1987, p. 73).[1]

1 «Desde la *Poética* de Aristóteles el reconocimiento o anagnórisis ha sido caracterizado como uno de los puntos esenciales de la trama narrativa, en particular en el teatro. El caso clásico es aquel en que un personaje, al fin de una cadena más o menos compleja de vicisitudes, es reconocido por otros – a veces por medio de una declaración propia – o se autorreconoce en su verdadera identidad» (Marchese, Forradellas 1986, p. 341).

Como lo señala Hugo Verani, Paz privilegia las ideas de *reconciliación* y de reinvención de la propia identidad: «Camino hacia mí mismo» (*Vuelta*, en *Vuelta*, Paz 2003, p. 38); «voy al encuentro de mí mismo» (*Pasado en claro*, Paz 2003, p. 76).

En este breve ensayo, analizaré el mecanismo mnemónico paciano tal como se manifiesta en algunos de los principales poemas extensos, centrándome en la secuencia que va de *Piedra de sol* (1957) a *Pasado en claro* (1975), es decir cuando el poeta tiene entre cuarenta y tres y sesenta y un años. Para Paz como para Apollinaire, este período de madurez es, por antonomasia, «la estación violenta»;[2] una etapa existencial atormentada, con heridas frescas, deseos imperiosos y «razón ardiente»;[3] una etapa propicia a la retrospección, la rememoración, la recomposición artística de la propia vida. En este quehacer, el poeta demuestra una gran versatilidad poética, capaz de aunar «la tradición» y la «invención», «el Orden» y «la Aventura».[4]

Examinaré, primero, el mecanismo del 'viaje' memorial, a partir de una fecha, un lugar, un nombre, una hora. Veremos cómo la salida del presente y de sí mismo y el regreso a la juventud, a la infancia y la adolescencia, siempre desembocan en un «instante intemporal» – «timeless moment», diría T.S. Eliot[5] –, instante de iluminación terrenal, instante tantas veces evocado o invocado en los poemas de Paz. Precisaré, en un segundo tiempo, algunas circunstancias, personales y colectivas, familiares y políticas, que Paz rescata del pasado. Y terminaré mencionando el viaje de regreso del *yo* poético hacia un presente más rico, sosegado y reconciliado: «el presente, la presencia» (Paz 1991, p. 41).

1 Tiempo y no-tiempo

El viaje por la memoria emprendido por Paz en sus poemas se suele iniciar mediante catalizadores espacio-temporales: lugares, fechas, ciertas horas del día.

2 *La estación violenta*: título de un poemario de Octavio Paz (1958), luego incluido a partir de la tercera edición de *Libertad bajo palabra* (1968), como última sección del libro. Véase Paz 1996, pp. 195-233.

3 «Ô soleil c'est le temps de la Raison ardente»: este epígrafe de *La estación violenta* es el v. 33 del poema *La jolie rousse* publicado al final de *Calligrammes*, y que puede considerarse como «el testamento poético de Apollinaire» (Marcel Adéma y Michel Décaudin en Apollinaire 1965, p. 1109). La expresión «la saison violente» se encuentra en el v. 31 del mismo poema, traducido por Octavio Paz en *Versiones y diversiones* [1974] (Paz 2003, pp. 345-346).

4 Véase *La jolie rousse*, vs. 13-14 (Apollinaire 1965, p. 313).

5 *Little Gidding*, en *Four Quartets* (Eliot 1963, p. 215, I, v. 54). Véase Verani 2013, p. 33.

En *Piedra de sol*, el endecasílabo «Madrid, 1937» (verso 288 sobre los 584 que cuenta el poema) «divide el poema en dos partes» (Verani 2013, p. 101).[6] Antes de este verso, la 'caminata' del poeta se caracteriza por una indeterminación espacial que favorece, mediante una anáfora, la eclosión de metáforas y comparaciones de índole sensorial y erótica: «voy entre galerías de sonidos» (Paz 1996, p. 218, v. 34), «voy por tu cuerpo como por el mundo» (p. 218, v. 41), «voy por tu talle como por un río» (p. 219, v. 67). Los «corredores sin fin de la memoria» arrastran al locutor en una búsqueda incierta («busco sin encontrar», p. 219, v. 85), búsqueda que lo lleva primero a reminiscencias felices pero efímeras («la hora maduraba sus racimos | y al abrirse salían las muchachas | de su entraña rosada y se esparcían | por los patios de piedra del colegio», p. 220, vs. 101-104) para enfrentarlo, después, a la angustia y al dolor: «no hay nada en mí sino una larga herida» (p. 223, v. 223). Entonces se produce un arranque de energía desesperada, la expresión vehemente de un deseo de comunión sentimental y sexual: «¡caer, volver, soñarme y que me sueñen | otros ojos futuros, otra vida | otras nubes, morirme de otra muerte!» (p. 224, vs. 255-257). La enumeración de lugares precisos de Europa o de México asociados a una presencia femenina – Christopher Street en Londres, el Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, Oaxaca, el hotel Vernet en París, Bidart en el País vasco francés, Perote en el Estado de Veracruz: «cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos» (p. 225, v. 287) – permite que resurja el recuerdo más dramático, más nítido, de Madrid durante la Guerra civil, en una evocación en dos tiempos, histórica primero, y, después de una pausa tipográfica («:»), metahistórica:

Madrid, 1937,
en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes escupidas
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,

6 Es mi propósito insistir aquí sobre el carácter autobiográfico de este verso y sobre su dimensión de cesura poética y vital, aspecto que trasciende, de alguna manera, la estructura circular del poema. Dicha estructura, reflejo de la estructura circular del tiempo, ha sido ampliamente estudiada por Ramón Xirau, Tomás Segovia, José Emilio Pacheco, Maya Schärer-Nussberger, Pere Gimferrer, Jason Wilson, yo mismo, Francesco Fava, Nicanor Vélez y Hugo Verani en los estudios reunidos en Verani, Hugo J. (ed.) (2007). Véase también Giraud 2014, pp. 266-298, versión actualizada de mi estudio publicado en 2007.

tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y se besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total... (Paz 1996, p. 225).

Estos versos famosos se pueden considerar como el arquetipo de la anamnesis paciana: la asociación de un tiempo preciso, fechado, situado, con el «tiempo sin tiempo»[7] del amor, concebido como una experiencia total y totalizadora, indisociablemente carnal y espiritual, que nos permite escapar a la pesadilla de la Historia:

L'étreinte poétique comme l'étreinte de chair
Tant qu'elle dure
Défend toute échappée sur la misère du monde[8]

Un lugar, una fecha. Más de quince años más tarde, Paz utilizará un recurso parecido en la segunda parte de su poema *Nocturno de San Ildefonso*, al iniciar la rememoración de sus años juveniles con la fórmula: «México, hacia 1931» (Paz 2003, p. 63). En este caso, como en gran parte de los otros poemas del libro titulado *Vuelta* (1976), la «vuelta» del poeta a su tierra natal, donde va a vivir a partir de 1971 después de trece años de ausencia, explica la prevalencia en su obra, por algunos años, de la temática de la memoria: «el regreso de Paz a México presupone un retorno a un espacio referencial, catalizador, una vuelta a sí mismo, a recorrer los caminos – las huellas de la memoria» (Verani 2013, p. 134). Las imágenes del presente evocan las del pasado en una discordancia dolorosa que contrapone fragmentos de pasado luminoso a un presente caótico, degradado, y no pocas veces oscuro.

El mecanismo mnemónico, en la poesía de Paz, funciona a menudo según una dialéctica noche/día. De manera frecuente, la noche aparece nombrada como el tiempo de la meditación, del recuerdo y de la escritura: «no hay nada frente a mí, sólo un instante | rescatado esta noche» (*Piedra de sol*,

7 Expresión utilizada por Oviedo (1987, p. 75) y también por Verani (2013, p. 131).

8 *Sur la route de San Romano*, en *Poèmes* [1948] (Breton 1999, p. 421), citado en Wilson 1980, pp. 32-33. Poema traducido por Octavio Paz en *Versiones y diversiones* [1974] (Paz 2003, pp. 38-40).

Paz 1996, p. 223); «inventa la noche en mi ventana | otra noche» (*Nocturno de San Ildefonso*, en Paz 2003, p. 62). El tiempo recordado, en cambio, es preferentemente un tiempo diurno, y más precisamente el mediodía, la hora triunfante o *impía*,[9] «la hora vertical siempre presente en la poesía de Paz, ese mediodía solar y carnal que dura la eternidad de un segundo» (a propósito de *Pasado en claro*, Oviedo 1987, pp. 78-79). Y cuando esa hora cenital se asocia a la infancia, entonces aparecen los árboles emblemáticos y protectores del jardín de la «casa grande» (*Pasado en claro* Paz 2003, p. 82), donde el poeta vivió hasta sus veintidós años, en Mixcoac, antiguo pueblo indígena y colonial luego incorporado a la megalópolis. En un poema en prosa de *¿Águila o sol?* (1951), *Jardín con niño*, aparecen «La higuera y sus consejas» y «La lujosa mancha de vino de la buganvilia» (Paz 1996, p. 178). Casi veinticinco años más tarde, en el poema *Pasado en claro* (el más extenso de Octavio Paz, alrededor de 600 versos de metro variable), estos mismos árboles se asocian más precisamente al recuerdo entrañable del autodescubrimiento sexual:

> Granada de la hora: bebí sol, comí tiempo.
> Dedos de luz abrían los follajes.
> Zumbar de abejas en mi sangre:
> el blanco advenimiento.
> Me arrojó la descarga
> a la orilla más sola. Fui un extraño
> entre las vastas ruinas de la tarde.
> Vértigo abstracto: hablé conmigo,
> fui doble, el tiempo se rompió
> (Paz 2003, p. 85).

De alguna manera, en estos versos, la iluminación coincide con el desgarramiento, y el «blanco» – título polisémico de otro gran poema de Paz: la luz blanca, pero también la *meta*, el *fin* – con el principio, con el «advenimiento».

Pasado en claro, según José Miguel Oviedo, «es el poema más confesional y conmovedor» de Octavio Paz, «la indagación lírica más consistente por sus orígenes, su pasado personal, su formación intelectual, su relación con México, la cultura universal y, sobre todo, consigo mismo» (1987, p. 73). Veamos a continuación un ejemplo de ello.

9 Véase *El cántaro roto* en *Libertad bajo palabra*, *La estación violenta* (Paz 1996, p. 214).

2 Poética y política

Si el Paz de cuarenta años se concentraba, en *Piedra de sol* y en ciertos poemas de *La estación violenta*, sobre sus amores de juventud y sus vivencias en Europa, anteriores o posteriores a la primera guerra mundial, el Paz de sesenta años indaga en su infancia y su adolescencia, tanto en su dimensión personal como colectiva y política.

En el título de *Pasado en claro*, «se privilegia una deliberada ambigüedad, la insuficiencia del lenguaje para expresar cabalmente lo que se quiere decir: ¿pasar en limpio el pasado o el borrador del texto?, ¿esclarecerlo?, ¿reescribirlo?, ¿abolirlo?, ¿iluminarlo?» (Verani 2013, p. 161). Ya avanzado el poema, las principales figuras de la familia del niño Paz, poco presentes en su poesía,[10] surgen en su memoria con una mezcla de ternura y dolor, de nostalgia y desasimiento, de extrañeza y vértigo:

Mi madre, niña de mil años,
madre del mundo, huérfana de mí,
abnegada, feroz, obtusa, providente,
jilguera, perra, hormiga, jabalina,
carta de amor con faltas de lenguaje,
mi madre: pan que yo cortaba
con su propio cuchillo cada día. […]
Virgen somnílocua, una tía
me enseñó a ver con los ojos cerrados,
ver hacia dentro y a través del muro.
Mi abuelo a sonreír en la caída
y a repetir en los desastres: al hecho, pecho.
(Esto que digo es tierra
sobre tu nombre derramada: “blanda te sea”.)
Del vómito a la sed,
atado al potro del alcohol,
mi padre iba y venía entre las llamas.
Por los durmientes y los rieles
de una estación de moscas y de polvo
una tarde juntamos sus pedazos
(Paz 2003, p. 84).

Si la figura de la madre reúne dos polos antitéticos, y sale finalmente bien librada de esta evocación, la imagen favorable del abuelo, don Ireneo Paz (1836-1924), que había sido un gran periodista y también un novelista

10 El principal antecedente es *Elegida interrumpida* en *Libertad bajo palabra*, *Calamidades y milagros*, (Paz 1996, pp. 82-84).

y poeta de la época porfiriana, se opone a la imagen negativa y trágica del padre, el abogado Octavio Paz Solórzano (1883-1936) – (Krauze 2014, pp. 18-43). La sepultura mental que constituye un paréntesis de dos versos dedicado al abuelo – «Esto que digo es tierra | sobre tu nombre derramada: 'blanda te sea'» – se opone al hallazgo horrible de los *disjecta membra* del padre aplastado por un tren; restos humanos juntados para sepultarlos en 1936, y luego desenterrados en los años Setenta, como lo recuerda Paz en un poema ligeramente anterior:

Lo que fue mi padre
cabe en este saco de lona
que un obrero me tiende
mientras mi madre se persigna.
(*A la mitad de esta frase*, *Vuelta*, Paz 2003, p. 40).

Sirva esta anécdota como botón de muestra de la tonalidad hondamente melancólica de estas composiciones memoriales, tonalidad aún más acentuada, en el poemario *Vuelta*, por la meditación política.

Publicado en la revista *Plural*, dirigida por Paz, en septiembre de 1974, el poema *Nocturno de San Ildefonso* es «un intento de explorar – en una noche de insomnio y mientras su esposa duerme junto a él – su trayectoria política (y poética) que había comenzado cuarenta años atrás» (King 2011, p. 31). En 1976, este poema se vuelve a publicar al final del poemario *Vuelta*, y esto lo coloca, en las *Obras completas*, justo antes de *Pasado en claro*, de modo que la transición de uno a otro poema sigue el paso de la noche a la luz del día. Si en *Blanco* (1967) y en ciertos poemas de *Ladera este* (1969), la espacialización del texto sobre la página mediante versos escalonados había permitido la edificación de una poesía sacra, ritual e iluminada, el mismo lenguaje poético sirve aquí a una intención inversa, de aridez, de rabia, de revuelta. En la tercera parte del *Nocturno*, la evocación de los años de iniciación literaria, intelectual y política del joven Paz, se hace de pronto autocrítica:

El muchacho que camina por este poema,
entre San Ildefonso y el Zócalo,
es el hombre que lo escribe:
esta página
también es una caminata nocturna. […]
El bien, quisimos el bien:
enderezar el mundo.
No nos faltó entereza:
nos faltó humildad.
Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia. […]
Enredo circular:
todos hemos sido,

en el gran teatro del Inmundo;
jueces, verdugos, víctimas, testigos,
todos
hemos levantado falso testimonio
contra los otros
y contra nosotros mismos. [...]
La culpa que no se sabe culpa,
la inocencia
fue la culpa mayor.
(Paz 2003, pp. 66-67).

Gracias a los estudios biográficos sobre Octavio Paz se puede interpretar estos versos con cierta precisión. Entre 1931 y el pacto germano-soviético de 1939, el joven poeta fue un *compañero de ruta* del Partido Comunista. Su ruptura con el Partido, aunque más temprana que la de muchos de su compañeros de generación, no dejó de ser un «forcejeo» (Paz citado en Santí 1997, p. 73) largo y doloroso y sólo fue definitiva en 1951, cuando publicó en *Sur* un conjunto de documentos sobre los campos de concentración soviéticos (Paz 1993). ¿Qué se reprocha ahora el viejo Paz? Al parecer, y sobre todo, su silencio culpable en España, en el verano 1937, ante la descalificación pública de André Gide por parte de los organizadores – en particular José Bergamín – del *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas*, tras la publicación del ensayo del escritor francés, *Retour de l'U.R.S.S.* (1936) – (Sheridan 2004, pp. 282-287; Krauze 2014, pp. 58-59, 64, 197-199, 258).

En *Nocturno de San Ildefonso*, el «yo errante» (Verani 2013, p. 104) se vuelve un 'nosotros', operando así una relectura histórica generacional. En *Aunque es de noche*, poema de *Árbol adentro* (1987), el hablante, de nuevo en primera persona, estará todavía más arrepentido: «Fui cobarde, | no vi de frente al mal» (Paz 2003, p. 123). Más allá de la autobiografía, su 'viaje temporal' alude a la larga noche del estalinismo y de sus secuelas, en una época de fuerte tensión en México en torno a la Cuba castrista, y en la que Paz publica, en *Plural*, textos de disidentes cubanos y hasta un número especial sobre Solzhenitsyn (King 2011, pp. 154-161).

3 Regreso al presente

Cabría preguntarse, en este contexto, en qué quedó la *iluminación*, siempre perseguida o añorada por el poeta. O por decirlo con la frase final de otro poema largo, *Petrificada petrificante*: «¿Dónde está el agua otra?» (Paz 2003, p. 47).

Pere Gimferrer, amigo, editor y hermeneuta de Paz, ha notado que, en *Nocturno de San Ildefonso* como en otros grandes poemas del mexicano – el caso más elocuente siendo el de *Piedra de sol* –:

> la estructura del texto es circular. […] Cierta noche, en México, el poeta contempla la ciudad por la ventana mientras su mujer duerme; reflexiona acerca del propio pasado y del pasado de aquellos que con él lo vivieron, reflexiona – por ende – acerca del sentido de la Historia; regresa luego, tras este recorrido por el ayer y por el mundo de las ideas, al instante concreto y tangible en que inició el trayecto – otra forma de "itinerario"–: la noche, la mujer dormida, el cuarto (Gimferrer 1980, p. 92).

Reintroduciendo el amor en el caos de la megalópolis y en los laberintos de la mala conciencia, reintroduciendo el *yo*, *Nocturno de San Ildefonso* y el poemario *Vuelta* en su conjunto terminan con estos versos:

> El cuarto se ha enarenado de luna.
> Mujer:
> fuente en la noche.
> Yo me fío a tu fluir sosegado.
> (Paz 2003, p. 71).

Comenta Gimferrer: «Valió la pena, para regresar a esa respiración sosegada, vivir el instante tenso y ardiente del poema» (1980, p. 102). Hugo Verani, por su parte, observa que «en más de treinta textos [de Octavio Paz], la contemplación del cuerpo de la mujer dormida es la fuente vital que aproxima al enigma del 'otro espacio'» (2003, p. 159).

En *Nocturno de San Ildefonso*, la rememoración ha significado un ejercicio de lucidez, una confesión y un descargo de conciencia, un 'viaje temporal' en gran medida desasosegante. Pero el viaje no ha sido en vano si el lector, junto con el hablante, puede al fin encontrar la paz en una aprensión reconciliada del presente, «aunque es de noche».

4 Conclusión

De *Piedra de sol* a *Pasado en claro*, es notable la evolución de la perspectiva histórica y ética. En *Piedra de sol*, culminación del poemario *La estación violenta* (1958), el yo poético es «un poeta ante la historia moderna»; el libro entero representa, según Paz, «la asunción de la historia por la conciencia poética» (Paz 2002, p. 119). Quince años más tarde, mientras el compromiso público del poeta se acentúa cada vez más con su regreso a México y con la fundación y dirección de la revista *Plural* (1971-1976), predecesora de la revista *Vuelta* (1976-1998), la voz poética se hace cada vez más política. Si, en el poemario *Vuelta*, el *yo* deja por un momento el lugar a un *nosotros*, en *Pasado en claro* se observa un regreso a la subjetividad personal. Estos dos libros representan, pues, las dos vertientes de un balance autobiográfico; marcan el cierre de una etapa de madurez y la entrada en la vejez. De aquí

en adelante, los viajes temporales retrospectivos serán menos frecuentes, reemplazados sea por meditaciones filosóficas, sea por celebraciones del presente o anticipaciones del futuro (véase Giraud 2014, pp. 509-546).

«Anular el tiempo es el único camino de salida», escribe Hugo Verani (2013, p. 162) acerca de la poesía de Octavio Paz. La iluminación es indudablemente la manera más rápida de curar la herida, de reparar el desgarramiento íntimo, de soldar la escisión que tiene por nombre *modernidad* (Paz 1993, p. 16). Pero la Historia vuelve y «la miseria del mundo» resurge diariamente. En caso de no darse la iluminación, queda la atención al presente o a lo inminente; queda la atención al *otro*. En la última parte de un poema de *Árbol adentro*, *Ejercicio preparatorio*, Paz imagina su propia muerte. En este nuevo tipo de 'viaje temporal', al igual que en los viajes hacia el pasado, el poeta agnóstico logra dominar sus angustias o remordimientos gracias a una renovada epifanía, gracias a la presencia de la mujer amada:

No he sido don Quijote,
no deshice ningún entuerto
(aunque a veces
me han apaleado los galeotes)
pero quiero,
como él, morir con los ojos abiertos. [...]
Pido
no la iluminación:
abrir los ojos,
mirar, tocar al mundo
con mirada de sol que se retira; [...]
pido
frente a la tos, el vómito, la mueca,
ser día despejado,
luz mojada
sobre tierra recién llovida
y que tu voz, mujer, sobre mi frente sea
el manso soliloquio de algún río;
pido ser breve centelleo,
repentina fijeza de un reflejo
sobre el oleaje de esta hora:
memoria y olvido,
al fin,
una misma claridad instantánea.
(Paz 2003, pp. 142-143).

Bibliografía

Apollinaire, Guillaume (1965). *Œuvres poétiques*. Édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

Breton, André (1999). *Œuvres complètes*, vol. 3. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Eliot, Thomas Stearns (1963). *Collected Poems: 1909-1962*. London: Faber and Faber.

Gimferrer, Pere (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Barcelona: Anagrama.

Giraud, Paul-Henri (2014). *Octavio Paz: Hacia la transparencia*. México: El Colegio de México.

King, John (2011). *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana: De Tlatelolco a «El ogro filantrópico»*. México: Fondo de Cultura Económica.

Krauze, Enrique (2014). *Octavio Paz: El poeta y la revolución*. México: Debolsillo.

Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

Oviedo, José Miguel (1987). «Los pasos de la memoria: Lectura de un poema de Octavio Paz». En: *Escrito al margen*, 2a ed. Tlahuapan (Puebla): Premiá, pp. 73-95.

Paz, Octavio (1991). «La búsqueda del presente». Conferencia Nobel, 1990. En: *Obras completas*, vol. 3, *Fundación y disidencia: Dominio hispano*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 31-41.

Paz, Octavio [1950] (1993). «Los campos de concentración soviéticos». En: *Obras completas*, vol. 9, *Ideas y costumbres I: La letra y el cetro*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 167-170.

Paz, Octavio (1996). *Obras completas*, vol. 11, *Obra poética I*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores.

Paz, Octavio [1988] (2002). «Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*». Entrevista con Anthony Stanton. En: *Obras completas*, vol. 15, *Miscelánea III: Entrevistas*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 106-121.

Paz, Octavio (2003). *Obras completas*, vol. 12, *Obra poética II*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores, pp. 315-664.

Paz, Octavio [1974] (2003). *Versiones y diversiones*. En: *Obras completas*, vol. 12, *Obra poética II*. Ed. del autor. Barcelona: Círculo de Lectores.

Santí, Enrico Mario (1997). *El acto de las palabras: Estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sheridan, Guillermo (2004). *Poeta con paisaje: Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México: Era.

Verani, Hugo J. (ed.) (2007). *Lecturas de Piedra de Sol. Edición conmemorativa del poema de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica.

Verani, Hugo J. (2013). *Octavio Paz: El poema como caminata*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wilson, Jason (1980). *Octavio Paz: Un estudio de su poesía*. Bogotá: Pluma.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Por um conceito de literatura afro-brasileira

Eduardo de Assis Duarte
(Universidade Federal de Minas Gerais, Pampulha, Belo Horizonte, Brasil)

Abstract The present article debates the concepts of *black literature* and *afro-brazilian literature* from the existent debates in our history and literary critics. Taking as a reference the production of afro-descendent authors from the XIX and XX centuries. Also, tries to establish a group of elements that, once reunited, may present references of distinction that provides the specificity of the afro-brazilian literature along with the brazilian 'tout court' literature.

No alvorecer do século XXI, a literatura afro-brasileira passa por um momento rico em realizações e descobertas, que propiciam a ampliação de seu *corpus*, na prosa e na poesia, paralelamente ao debate em prol de sua consolidação acadêmica enquanto campo específico de produção literária – distinto, porém em permanente diálogo com a literatura brasileira *tout court*. Enquanto muitos ainda indagam se a literatura afro-brasileira realmente existe, a cada dia a pesquisa nos aponta para o vigor dessa escrita: ela tanto é contemporânea, quanto se estende a Domingos Caldas Barbosa, em pleno século XVIII; tanto é realizada nos grandes centros, com dezenas de poetas e ficcionistas, quanto se espraia pelas literaturas regionais. Nesse caso, revela-nos, por exemplo, um escritor do porte do maranhense José do Nascimento Moraes, autor, entre outros, do romance *Vencidos e degenerados* (1915), cuja ação tem início em 13 de maio de 1888 e se estende pelas décadas seguintes a fim de narrar a permanência da mentalidade derivada da escravidão. Enfim, essa literatura não só existe como se faz presente nos tempos e espaços históricos de nossa constituição enquanto povo; não só existe como é múltipla e diversa.

Desde a década de 1980, a produção de escritores que assumem seu pertencimento enquanto sujeitos vinculados a uma etnicidade afrodescendente cresce em volume e começa a ocupar espaço na cena cultural, ao mesmo tempo em que as demandas do movimento negro se ampliam e adquirem visibilidade institucional. Desde então, cresce da mesma forma,

Uma versão reduzida desse texto está publicada em *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 31 Janeiro/Junho de 2008.

mas não na mesma intensidade, a reflexão acadêmica voltada para esses escritos, que, ao longo do século XX, foram objeto quase que exclusivo de pesquisadores estrangeiros como Bastide, Sayers, Rabassa e Brookshaw, entre outros.

Para tanto, contribuiu enormemente o trabalho seminal de poetas e prosadores de organizações como o Quilombhoje, de São Paulo, a que se somaram grupos de escritores de Salvador, Rio de Janeiro, Porto Alegre e outras capitais. E, a partir de intensa busca pela ampliação de seu horizonte recepcional, a literatura afro-brasileira adquire legitimidade crescente, tanto nos cursos de graduação e pós-graduação e nas listas dos vestibulares de universidades públicas e privadas, quanto no meio editorial. A série *Cadernos Negros* ultrapassou três décadas de publicação ininterrupta e um romance voltado para o resgate da história não-oficial dos escravizados e suas formas de resistência, como o 'épico' *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), foi publicado por uma editora de grande porte e, em seguida, consagrado vencedor do Prêmio Casa de las Américas.

Não há dúvida de que, por um lado, a ampliação da chamada classe média negra, com um número crescente de profissionais com formação superior buscando lugar no mercado de trabalho e no universo do consumo; e, por outro, a instituição de mecanismos como a lei 10.639/2003 ou as ações afirmativas, vêm contribuindo para a construção de um ambiente favorável a uma presença mais significativa das artes marcadas pelo pertencimento étnico afrodescendente. Tais constatações escapam, para muitos, aos propósitos de uma crítica propriamente literária e também, admito, aos objetivos deste artigo. Menciono-as apenas como pano de fundo e para lembrar que, ampliados o público e a demanda, ampliam-se igualmente as responsabilidades dos agentes que atuam nos espaços voltados para a pesquisa e produção do conhecimento, em especial nas instituições de ensino superior.

O momento é, pois, propício à construção de operadores teóricos com eficácia suficiente para ampliar a reflexão crítica e dotá-la de instrumentos mais precisos de atuação. Nesse sentido, cabe avaliar o 'estado da arte' de dois desses instrumentos, a saber, os conceitos de *literatura negra* e de *literatura afro-brasileira*.

A publicação dos *Cadernos* contribui em muito para a configuração discursiva de um conceito de *literatura negra*. A série vem mantendo, desde 1978, uma produção marcada predominantemente pelo protesto contra o racismo, tanto na prosa quanto na poesia, na linha da tradição militante vinculada ao movimento negro, como demonstra Florentina da Silva Souza (2005). E, ao lado dessa perspectiva, sobressai o tema do negro, enquanto individualidade e coletividade, inserção social e memória cultural. E, também, a busca de um público afrodescendente, a partir da formalização de uma linguagem que denuncia o estereótipo como agente discursivo da discriminação. A propósito, Ironides Rodrigues, um dos mais destacados

intelectuais da geração anterior ao Quilombhoje, declara em depoimento a Luiza Lobo:

> A literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem que se assumir como negro (en Lobo 2007, p. 266).

Ao longo de sua existência, os *Cadernos* pouco se distanciaram desta postura incisiva – que se transformou em sua marca registrada –, e que termina por afastá-los de uma linha menos empenhada em termos de militância, como, por exemplo, a dos poetas Edimilson de Almeida Pereira e Ronald Augusto, de prosadores como Muniz Sodré, Nei Lopes, Joel Rufino dos Santos ou, no campo da escrita infanto-juvenil, Júlio Emílio Braz, Rogério Andrade Barbosa, o próprio Joel Rufino dos Santos, além de Heloisa Pires de Lima, para citarmos alguns contemporâneos.

Por outro lado, se retrocedermos nossas observações à primeira metade do século XX, não poderemos descartar a tradição do *negrismo* modernista,[1] de que são exemplos Jorge de Lima, Raul Bopp, Menotti Del Pichia, Cassiano Ricardo ou os escritores do grupo mineiro *Leite Criôlo*, entre outros. E, nesse caso, não teremos como compará-los à escrita de Cuti, Miriam Alves ou Conceição Evaristo: o que existiria de semelhante, sob qualquer ângulo de abordagem, entre Ponciá Vicêncio e a Nega Fulô? O ponto de vista que conduz a perspectiva dos *Poemas negros*, de Jorge de Lima é bem outro, externo e folclórico, na linha do que Oswald de Andrade cognominou de «macumba para turistas». E, por mais que *Urucungo*, de Raul Bopp, se aproprie de ritmos e entonações oriundas de uma oralidade afro-brasileira, não há como negar que a *literatura negra* desses autores é outra.

Na linha do legado modernista, Benedita Gouveia Damasceno (1988) também confere ao conceito um sentido distinto e, até mesmo, oposto ao praticado pelo Quilombhoje: um sentido marcado pelo reducionismo temático, sem levar em conta o pertencimento étnico e a perspectiva autoral. Para Damasceno, o «menos importante» é a «cor do autor» (1988, p. 13), o que a faz incluir Jorge de Lima, Ascenso Ferreira e Raul Bopp entre os poetas estudados. Em geral, esta tem sido uma tendência em nossa crítica e a supremacia do critério temático demonstra mais uma vez a força da

1 Em seu *Vanguardas latino-americanas*, Jorge Schwartz (1995) contrasta criticamente os conceitos de *Negrismo* e de *Negritude* e discorre sobre suas manifestações, tanto na literatura brasileira quanto nas literaturas hispano-americanas, ressaltando as distinções que caracterizam os movimentos entre si e nos diversos países. Já para Oswaldo de Camargo, o negrismo, enquanto discurso do branco, se equipara ao indianismo dos românticos, em que o nativo surge reduzido a objeto da fantasia do colonizador.

herança modernista na cultura brasileira. Embora reconheça as divergências e dificuldades para o estabelecimento de uma «estética negra», já que «não existe uma 'estética branca'» (1988, p. 13), ao final conclui Benedita Damasceno que «há sensíveis diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos» (1988, p. 125).

Cioso das limitações do critério temático, Domício Proença Filho busca uma solução conciliatória entre as duas vertentes e propõe um duplo sentido para o termo:

> À luz dessas observações, será *negra*, em sentido restrito, uma literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros, e, como tal, reveladora de visões de mundo, de ideologias e de modos de realização que, por força de condições atávicas, sociais e históricas, se caracteriza por uma certa especificidade, ligada a um intuito claro de singularização cultural.
> *Lato sensu*, será a arte literária feita por quem quer que seja, desde que reveladora de dimensões peculiares aos negros ou aos descendentes de negros (Proença Filho 1988, p. 78, grifos do autor).

O crítico retoma sua reflexão em escrito posterior, acrescentando que, no primeiro caso, tem-se «o negro como sujeito, numa atitude compromissada» e, no segundo, «a condição negra como objeto, numa visão distanciada». Deste modo, o conceito comportaria tanto a «literatura do negro» quanto a «literatura sobre o negro» (Proença Filho 1997, p. 159). Tal dicotomia compromete a operacionalidade do conceito, uma vez que o faz abrigar tanto o texto empenhado em resgatar a dignidade social e cultural dos afrodescendentes quanto o seu oposto – a produção descompromissada, para ficarmos nos termos de Proença, voltada muitas vezes para o exotismo e a reprodução de estereótipos atrelados à semântica do preconceito.

Os trabalhos de Zilá Bernd (1987, 1988) compartilham com o posicionamento conciliador de Proença Filho. Seu livro *Introdução à literatura negra* analisa tanto o discurso «do negro» quanto «sobre o negro» e aborda as poesias de Castro Alves e Jorge de Lima, a fim de ressaltar suas diferenças em relação a Luiz Gama e Lino Guedes. Com isto, emprega o critério temático ao mesmo tempo em que o relativiza. Centrado na poesia, o estudo estabelece as «leis fundamentais» da literatura negra, a saber: a «reversão dos valores», com o estabelecimento de uma «nova ordem simbólica» oposta aos sentidos hegemônicos; a «construção da epopéia negra»; e, sobretudo, a «emergência de um eu enunciador»:

> A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re)conquista da posição de sujeito da enunciação, fato que viabiliza a re-escritura da História do ponto de vista do negro. Edificando-se como espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, o poema negro reflete o trânsito da alienação à conscientização.

> Assim, a proposta do *eu lírico* não se limita à reivindicação de um mero reconhecimento, mas amplifica-se, correspondendo a um ato de reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio (Bernd 1988, p. 77, grifos da autora).

Bernd não se atém à cor da pele do escritor, mas à enunciação do pertencimento. Em seguida, detalha com propriedade o alargamento da voz individual rumo à identificação com a comunidade, momento em o «*eu-que-se-quer-negro*» se encontra com o «*nós* coletivo» (Bernd 1988, p. 77). Sem discordar da pertinência do reconhecimento dessa voz, cumpre ressaltar sua circunscrição ao texto poético, o que relativiza em muito sua aplicabilidade quanto ao discurso ficcional, dada a complexidade que envolve a instância do narrador e dadas as múltiplas possibilidades de disfarce do autor empírico. Já para Luiza Lobo, «esta definição parece implicar que qualquer pessoa poderia se identificar existencialmente com a condição de afrodescendente – o que de modo algum é verdadeiro no atual estágio sociocultural em que nos encontramos, pelo menos no Brasil» (2007, p. 328). Lobo defende que o conceito não deve incluir a produção de autores brancos, e, juntamente com Brookshaw (1983), entende ser tal literatura apenas aquela «escrita por negros».

Como se pode constatar, a questão é controversa e como tal tem se mantido nas reflexões e debates levados a cabo nas últimas décadas. Mas tem-se, ainda, um outro agravante, formulado pelo segmento de sentido que diz respeito ao texto *negro* como sinônimo de narrativa detetivesca de mistério e suspense, na linha do *roman noir* da indústria editorial. No Brasil, tal vertente faz sucesso com Rubem Fonseca e outros, chegando-se mesmo ao estabelecimento de nuances diferenciadoras entre os conceitos de *romance negro* e *romance policial*. Vejamos a propósito a definição dada por Peter Winner, o personagem escritor do *Romance negro*, de Rubem Fonseca:

> «acabamos de dizer que o romance negro se caracteriza pela existência de um crime, com uma vítima que se sabe logo quem é; e um criminoso, desconhecido; e um detetive, que afinal descobre a identidade desse criminoso. Assim, não existe o crime perfeito, não é verdade?» (Fonseca 1992, p. 151, aspas do autor).

No conto, em que o protagonista é um famoso escritor de histórias policiais, a pontificar num evento reunindo outros autores do gênero, Fonseca entrelaça ação e metalinguagem para esboçar a genealogia do *roman noir* desde o século XVIII, passando por Edgar Alan Poe e outros fundadores: «roman noir, novela negra, kriminal roman, romance policial, romance de mistério ou que nome possua, teve suas regras simples estabelecidas por Poe ao publicar *Os crimes*, nessa mesma revista que temos à nossa frente»

(Fonseca 1992, p. 161). Ao que complementa o escritor fictício de Fonseca: «um crítico afirmava que meus livros, com seu conteúdo de violência, corrupção, conflitos sociais, miséria, crime e loucura, podiam ser considerados verdadeiros textos do romance negro» (Fonseca 1992, p. 164).

Assim, já por esse pequeno sumário da questão, pode-se deduzir que, da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura como de outra, *literatura negra* são muitas, o que, no mínimo, enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico. E isto sem entrar na cadeia semântica do adjetivo que, desde as páginas da Bíblia, carrega em praticamente todas as línguas faladas no ocidente as marcas de negatividade, inferioridade, pecado, morte e todo tipo de sortilégio, como já apontado por Brookshaw (1983), dentre outros.

Já o termo *afro-brasileiro*, por sua própria configuração semântica, remete ao tenso processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos. Processo de hibridação étnica e lingüística, religiosa e cultural. De acordo com um pensamento conservador, poder-se-ia dizer que afro-brasileiros são também todos os que provêm ou pertencem a famílias mais antigas, cuja genealogia remonta ao período anterior aos grandes fluxos migratórios ocorridos desde o século XIX. E como este, outros reparos poderiam ser arrolados, dado o caráter não-essencialista do termo. Para Luís Silva 'Cuti', ele funciona como elemento atenuador que diluiria o sentido político de afirmação identitária contido na palavra *negro*. É certo que, por abraçarem toda a gama de variações fenotípicas inerentes à mestiçagem, termos como afro-brasileiro ou afrodescendente trazem em si o risco de assumirem sentido homólogo ao do signo «pardo», tão presente nas estatísticas do IBGE, quanto execrado pelos fundamentalistas do orgulho racial traduzido no slogan «100% negro».

Deixando de lado polêmicas de fundo sociológico, político ou antropológico, também é certo que não há, sobretudo no Brasil, uma literatura 100% negra, tomada aqui a palavra como sinônimo de africana. Nem a África é uma só, como nos demonstra Apiah (1997), nem o romance, o conto ou o poema são construções provindas unicamente do Atlântico Negro. Num universo cultural como o nosso – onde verdadeiras constelações discursivas, localizadas tanto regionalmente, quanto no que Nora denomina «lugares de memória», se dispõem ao constante reprocessamento –, insistir num viés essencialista pode gerar mais polêmicas do que operadores teórico-críticos eficientes para o trabalho pedagógico de formar leitores.

A discussão envolve outras variantes. Luiza Lobo confere um perfil mais incisivo ao conceito:

> Poderíamos definir literatura afro-brasileira como a produção literária de afrodescendentes que se assumem ideologicamente como tal, utilizando um sujeito de enunciação próprio. Portanto, ela se distinguiria, de imediato, da produção literária de autores brancos a respeito do negro, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem estereotipado (folclore, exotismo, regionalismo) (Lobo 2007, p. 315).

A definição articula o sujeito de enunciação proposto por Bernd com a exigência de pertencimento e compromisso ideológico formulada por Ironides Rodrigues. E prossegue: «Para arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico, ou como estereótipo, é preciso que ela seja, necessariamente, uma literatura afro-brasileira» (Lobo 2007, p. 331).

É inegável que a afro-brasilidade, aplicada à produção literária enquanto requisito de autoria e marca de origem, configura-se como perturbador suplemento de sentido aposto ao conceito de literatura brasileira, sobretudo àquele que a coloca como 'ramo' da portuguesa. Mas tão relevante quanto o «sujeito de enunciação próprio», em que um eu lírico ou um narrador se autoproclama negro ou afrodescendente, é *o ponto de vista* adotado. Um bom exemplo pode estar na produção de autores do século XIX remanescentes de africanos, submetidos à hegemonia do embranquecimento como vacina contra a morte social. E, ainda, submetidos a um pensamento científico que praticamente os proibia de se declararem negros ou mulatos, a exemplo de Maria Firmina dos Reis. Autores impelidos a uma negrícia ou negrura abafadas e tendo na literatura uma forma de expressão do retorno do recalcado, como no caso de Machado de Assis. Em ambos, não há uma voz autoral que se assuma negra, como no texto do *Orfeu de Carapinha* Luiz Gama. Daí a dificuldade de enquadrar *Pai contra mãe* ou *Úrsula* como literatura negra, e não apenas devido à sobrecarga de sentidos políticos ou folclóricos agregados ao conceito. Todavia, os escritos de ambos – e são inúmeros os exemplos – não podem ser classificados como dotados de um ponto de vista externo ou descomprometido. O texto machadiano fala por si, e assim como em Firmina, explicita um olhar não-branco e não-racista. Nem um nem outro devem, portanto, serem enquadrados como negrismo ou literatura sobre o negro. Deste modo, tão relevante ou mais que a explicitação da origem autoral é o *lugar* a partir do qual o autor expressa sua visão de mundo.

Nesse contexto, vejo no conceito de *literatura afro-brasileira* uma formulação mais elástica (e mais produtiva), a abarcar tanto a assunção explícita de um sujeito étnico – que se faz presente numa série que vai de Luiz Gama a Cuti, passando pelo «negro ou mulato, como queiram», de Lima Barreto –, quanto o dissimulado lugar de enunciação que abriga Caldas Barbosa, Machado, Firmina, Cruz e Sousa, Patrocínio, Paula Brito, Gonçalves Crespo e tantos mais. Por isto mesmo, inscreve-se como um operador

capacitado a abarcar melhor, por sua amplitude necessariamente compósita, as várias tendências existentes na demarcação discursiva do campo identitário afrodescendente em sua expressão literária.

Acredito, pois, na maior pertinência do conceito de *literatura afro-brasileira*, presente em nossos estudos literários desde o livro pioneiro de Roger Bastide (1943), com os equívocos, é certo, que aquele momento não permitia a ele superar, em especial no tocante a Cruz e Sousa. E também presente nas reflexões de Moema Augel e, mais enfaticamente, de Luiza Lobo (1993, 2007). Adotado, enfim, por praticamente todos os que lidam com a questão nos dias de hoje, inclusive pelos próprios autores do Quilombhoje, seja nos subtítulos dos *Cadernos Negros*, seja no próprio volume teórico-crítico lançado pelo grupo, em 1985, com o título de *Reflexões sobre a literatura afro-brasileira*.

Nesse contexto, seria relevante atentar para as reflexões do poeta e crítico Edimilson de Almeida Pereira, que aponta o risco dos critérios étnico e temático funcionarem como «censura prévia» aos autores. Sua preocupação se aproxima daquela manifestada por Proença Filho quanto ao «risco terminológico» (1988, p. 77) implícito à expressã o, que poderia confinar ainda mais essa escritura ao gueto, afastando-a, consequentemente, das instâncias de canonização. De sua parte, Pereira defende a adoção de um «critério pluralista», a partir de uma «orientação dialética», que «possa demonstrar a literatura afro-brasileira como uma das faces da literatura brasileira – esta mesma sendo percebida como uma unidade constituída de diversidades» (1995, pp. 1035-6). O crítico inverte a conhecida postulação de Afrânio Coutinho e considera a literatura brasileira como constituinte de uma «tradição fraturada» típica de países que passaram pelo processo de colonização. É, portanto, no âmbito dessa expressão historicamente múltipla e desprovida de unidade que se abre espaço para a configuração do discurso literário afrodescendente em seus diversos matizes.

Em resumo, que elementos distinguiriam essa literatura? Para além das discussões conceituais, alguns identificadores podem ser destacados: uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções lingüísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. Alertando para o fato de que se trata de um conceito em construção, passamos a examinar mais detidamente cada um desses elementos.

1 A Temática

Riram dos nossos valores
Apagaram os nossos sonhos
Pisaram a nossa dignidade
Sufocaram a nossa voz
Nos transformaram em uma ilha
Cercada de mentiras por todos os lados.
Carlos de Assumpção

O tema é um dos fatores que ajuda a configurar o pertencimento de um texto à literatura afro-brasileira. Para Octavio Ianni, trata-se de abordar não só o sujeito afrodescendente, no plano do indivíduo, mas como «universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura» (1988, p. 209). Assim, pode contemplar o resgate da história do povo negro na diáspora brasileira, passando pela denúncia da escravidão e de suas consequências, ou ir à glorificação de heróis como Zumbi dos Palmares. A denúncia da escravidão já está no citado *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, em *Motta coqueiro*, de José do Patrocínio, na obra de Cruz e Sousa e em alguns romances, contos e crônicas de Machado de Assis, bem como em outros autores dos séculos XIX e XX. Por sua vez, os feitos gloriosos dos quilombolas estão presentes tanto no *Canto dos Palmares*, de Solano Trindade (1961), quanto no *Dionísio esfacelado* (1984), de Domício Proença Filho. E ainda em diversos outros textos empenhados em reconstituir a memória de lutas dos que não se submeteram ao cativeiro, como a obra de Oliveira Silveira e a biografia romanceada do líder palmarino, de Joel Rufino dos Santos. Tais escritos polemizam com o discurso colonial que, conforme salienta Fanon (1983), trabalha pelo apagamento de toda história, cultura e civilização existentes para aquém ou além dos limites da sociedade branca dominante.

A temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade. Autores como Mestre Didi, com seus *Contos crioulos da Bahia*, ou Mãe Beata de Yemonjá, com as narrativas presentes em *Caroço de dendê* e *Histórias que minha avó contava*, figuram nessa linha de recuperação de uma multifacetada memória ancestral. Além disso, elementos rituais e religiosos são presença constante em inúmeros autores. Exus e Pombagiras povoam *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, enquanto os Orikis transportados pelo Atlântico Negro fazem-se presentes na poesia de Edimilson de Almeida Pereira, Ricardo Aleixo e tantos mais. Já a peça *Sortilégio*, de Abdias Nascimento, traz para o palco não apenas o terreiro e o Peji como cenário, mas o culto afro-brasileiro e a memória ancestral como fundamentos do processo de identificação do personagem negro, um dos pontos fulcrais da trama. E, para além da temática propriamente religiosa, observa-se a recorrência de textos em que se celebram vínculos com a ancestralidade

africana, como em *Elo*, de Oliveira Silveira: «Aqui meu umbigo túmido | receptor de seiva | neste lado do mar, | nesta longe placenta. | E África lá está | na outra extremidade do cordão» (Silveira 1981, p. 3).

Outra vertente dessa diversidade temática situa-se na história contemporânea e busca trazer ao leitor os dramas vividos na modernidade brasileira, com suas ilhas de prosperidade cercadas de miséria e exclusão. De Lima Barreto e Nascimento Moraes a Carolina Maria de Jesus; de Lino Guedes, Adão Ventura e Oswaldo de Camargo a Eduardo de Oliveira, passando pelos poetas e ficcionistas reunidos na série *Cadernos Negros*, muitos são os que debruçam sobre o estigma do 14 de maio de 1888 – o longo *day after* da abolição, que se prolonga pelas décadas seguintes e chega ao século XXI. Como decorrência desse processo, surgem nos textos o subúrbio, a favela, a crítica ao preconceito e ao branqueamento, a marginalidade, a prisão. E figuras como Di Lixão, Ana Davenga, Natalina, Duzu-Querença, personagens dos contos de Conceição Evaristo, como a empregada Maria, linchada pelos passageiros de um ônibus urbano após escapar de assalto em que estes são vítimas, simplesmente por ser ex-companheira de um dos bandidos.

No entanto, a abordagem das condições passadas e presentes de existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser considerada obrigatória, nem se transformar numa camisa de força para o autor, o que redundaria em visível empobrecimento. Por outro lado, nada impede que a matéria ou o assunto negro estejam presentes da escrita dos brancos. Desde as primeiras manifestações das vanguardas estéticas do século XX, uma forte tendência negrista parte das apropriações cubistas do imaginário africano e se estende a outras artes e outros países, em especial no modernismo brasileiro. Dessa postura decorrem textos hoje considerados clássicos. Deste modo, a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista.

2 A Autoria

Há o tema do negro e há a vida do negro...
Mas uma coisa é o negro-tema, outra o negro vida.
Alberto Guerreiro Ramos

Conforme já visto, a instância da autoria é das mais controversas, pois implica a consideração de fatores biográficos ou fenotípicos, com todas as dificuldades daí decorrentes e, ainda, a defesa feita por alguns estudiosos de uma literatura afro-brasileira de autoria branca. No primeiro caso, há que atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão *afro-brasileiro*, a fim de abarcar as identidades compósitas oriundas do processo miscigenador. No segundo, corre-se o risco de reduzir essa produção ao negrismo, entendido como utilização, por quem quer que seja, de assuntos

atinentes aos negros. Superando-se o reducionismo temático e vendo-se a questão de outra perspectiva, pode-se, por exemplo, reler Castro Alves e concluir que, apesar do epíteto de «poeta dos escravos», sua obra não se enquadra na literatura afro-brasileira.

No extremo oposto ao negrismo, existem autores que, apesar de afrodescendentes, não reivindicam para si tal condição, nem a incluem em seu projeto literário, a exemplo de Marilene Felinto e tantos outros.[2] Isto nos indica a necessidade de evitar também a redução sociológica, que, no limite, levaria a interpretar o texto a partir de fatores externos a ele, como a cor da pele ou a condição social do escritor. No caso presente, é preciso compreender a autoria não como um dado 'exterior', mas como uma *constante discursiva* integrada à materialidade da construção literária. Por esta via se descobrem ângulos novos tanto na poesia de Cruz e Souza quanto na obra de Machado de Assis, em especial, nas crônicas publicadas sob pseudônimo.

No caso do poeta catarinense, um acesso, por ligeiro que seja, a dados de sua biografia, indicará a existência de outras possibilidades de interpretação distintas daquela obsessão pela branquitude que muitos enxergam como dominante em seu projeto poético. A confissão angustiada presente no *Emparedado* explicita não ser Cruz e Sousa um «negro de alma branca», apesar da formação europeizante que recebeu e do refinado conhecimento que possuía da poesia e da cultura ocidentais. O emparedamento a que está submetido pelo fato histórico da escravidão, reforçado pelos estigmas com que são rebaixados os de pele escura mesmo após o término formal do regime, repercute em seus escritos construindo novas possibilidades de leitura. Como no caso de Machado e tantos outros, há que se levar também em conta a produção jornalística do poeta, inclusive no que tem de confessional, para conhecer seu profundo desprezo pela elite que fazia do trabalho escravizado fonte de lucro e poder. A partir de então, ter-se-á uma dimensão mais ampla do conjunto da obra.

A instância da autoria como fundamento para a existência da literatura afro-brasileira decorre da relevância dada à interação entre *escritura* e *experiência*, que inúmeros autores fazem questão de destacar, seja enquanto compromisso identitário e comunitário, seja no tocante à sua própria formação de artistas da palavra. No primeiro caso, saltam aos olhos os impulsos coletivistas que levam diferentes autores a quererem ser a voz e a consciência do grupo, de acordo com a tradição africana dos *griots*. Guardiães do saber ancestral circunscrito à oralidade, bem como dos usos e costumes das nações que deram origem à população afrodescendente no Brasil, os *griots* são referência para intelectuais militantes como Abdias Nascimento, Solano Trindade, Carlos de Assumpção, Cuti e tantos mais.

2 Ver a propósito nosso *Literatura, política, identidades* (Duarte 2005, p. 120).

Por outro lado, a inscrição da experiência marcada por obstáculos de toda ordem tem sido uma constante na produção afrodescendente de diversos países. O impulso autobiográfico marca as páginas de inúmeros autores do passado e do presente, a entrelaçar a ficção e a poesia com o testemunho, numa linha que vem de Cruz e Sousa e Lima Barreto a Carolina Maria de Jesus e Geni Guimarães, entre outros. No momento, quem mais explicita o veio documental de sua obra é Conceição Evaristo, que reivindica para seus textos o estatuto de *escrevivência*: «na origem da minha escrita, ouço os gritos, os chamados das vizinhas debruçadas sobre as janelas, ou nos vãos das portas, contando em voz alta umas para as outras as suas mazelas, assim como suas alegrias» (Evaristo 2007, p. 19). A exiguidade de espaço dos barracos da favela e a proximidade ente uns e outros estreita os caminhos dos becos e também das vidas que ali se cruzam, fixando tais experiências na memória da futura escritora:

> Creio que a gênese da minha escrita está no acúmulo de tudo o que ouvi desde a infância. [...] Eu fechava os olhos fingindo dormir e acordava todos os meus sentidos. O meu corpo por inteiro recebia palavras, sons, murmúrios, vozes entrecortadas de gozo ou dor dependendo do enredo das histórias. De olhos cerrados, eu construía as faces de minhas personagens reais e falantes. Era um jogo de escrever no escuro. No corpo da noite (Evaristo 2007, p. 19).

E conclui:

> A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para “ninar os da casa grande” e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (Evaristo 2007, p. 21, grifo da autora).

Deste modo, a autoria há que estar conjugada intimamente ao ponto de vista. Literatura é discursividade e a cor da pele será importante enquanto *tradução textual* de uma história própria ou coletiva.

3 O Ponto de Vista

À África
Às vezes te sinto como avó,
outras vezes te sinto como mãe.
Quando te sinto como neto
me sinto como sou.
Quando te sinto como filho
não estou me sentindo bem eu,
estou me sentindo aquele
que arrancaram de dentro de ti.
Oliveira Silveira

O ponto de vista adotado indica a visão de mundo autoral e o universo axiológico vigente no texto, ou seja, o conjunto de valores que fundamentam as opções até mesmo vocabulares presentes na representação. Diante disso, a ascendência africana ou a utilização do tema são insuficientes. É necessária ainda a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo à toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse importante segmento da população. Em suas *Trovas burlescas* publicadas em 1859, Luiz Gama, autoproclamado 'Orfeu de Carapinha', explicita a afrodescendência de seus textos ao apelar à «musa da Guiné» e à «musa de azeviche» para, em seguida, promover uma impiedosa carnavalização das elites. Já em seu romance *Úrsula*, também de 1859, Maria Firmina dos Reis adota a mesma perspectiva ao colocar o escravo Túlio como referência moral do texto, chegando a afirmar, pela voz do narrador, que Tancredo, um dos brancos mais destacados na trama, possuía «sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro» (Reis 2004, p. 25). Mais adiante, faz seu texto falar pela voz de Mãe Suzana, velha cativa que detalha a vida livre na África, a captura pelos «bárbaros» traficantes europeus e o «cemitério» cotidiano do porão do navio negreiro. Numa época em que muitos sequer concediam aos negros a condição de seres humanos, o romance e a perspectiva afro-identificada da escritora soam como gestos revolucionários que a distinguem do restante da literatura brasileira da época.

Já o caso de Machado de Assis é emblemático. Menino pobre, nascido no Morro do Livramento, filho de um pintor de paredes e de uma lavadeira, jovem ainda ganha destaque no mundo das letras. Cronista, crítico literário, poeta e ficcionista, em nenhuma página de sua vasta obra se encontra qualquer referência a favor da escravidão ou da pretensa inferioridade de negros ou mestiços. Muito pelo contrário. E, mesmo descartando a retórica panfletária, a ironia, por vezes sarcástica, e a verve carnavalizadora com que trata a classe senhorial dão bem a medida de sua visão de mundo. O lugar de onde fala é o dos oprimidos e este é um fator decisivo para incluir ao menos parte de sua obra no âmbito da afro-brasilidade. Apesar de fundador da Academia Brasileira de Letras e de ter sido canonizado

como escritor branco, Machado escapa ao papel normalmente destinado aos homens livres na ordem escravocrata: o de ventríloquo e defensor das idéias hegemônicas, provenientes das elites senhoriais. E, conforme demonstra Chalhoub (2003), ao contrário da leitura de Schwarz (1977), a crítica machadiana não visa apenas ao «aprimoramento» do paternalismo, mas à sua denúncia.

Como funcionário do governo imperial, Machado ostenta uma postura irrepreensível ao propiciar a libertação de inúmeros cativos. E como escritor, adota em seus textos um ponto de vista coerente com seu procedimento de cidadão (Chalhoub 2003). A acusação de omisso que muitos tentaram lhe impingir cai por terra diante das centenas de matérias abolicionistas publicadas pela *Gazeta de Notícias*, órgão do qual era um dos sócios. E mais: em suas crônicas, sempre que aborda o cativeiro, acrescenta elementos judicativos, que ora lamentam a condição dos escravos, ora louvam a filantropia dos que os libertam, ora criticam os que apoiam ou se beneficiam do sistema, conforme podemos ler em Raimundo Magalhães Júnior (1957). No terreno da poesia, encontramos obras como *Sabina* ou os versos satíricos publicados nos jornais, onde obtinham repercussão mais ampla. E seguem-se contos como *Virginius*, *Mariana*, *O Espelho*, *O caso da vara* ou o contundente *Pai contra mãe*, calcados numa postura nitidamente afro-brasileira. Já nos romances, o olhar que organiza as ações e comanda a pintura das figuras nunca é o olhar do branco explorador, menos ainda escravista.

Entrando no século XX, damos como exemplo inicial o poeta Lino Guedes. Em 1938, ele publica *Dictinha*, um volume inteiro dedicado a exaltar a mulher negra e, ao mesmo tempo, estabelecer um confronto praticamente inédito com a estereotipia vigente na sociedade em torno dessa camada feminina vitimada tanto pelo racismo quanto pelo sexismo. Ouçamos uma estrofe:

Penso que talvez ignores,
Singela e meiga Dictinha,
Que desta localidade
És a mais bela pretinha:
Se não fosse profanar-te,
Chamar-te-ia… francesinha!
(Guedes 1938, p. 29).

A elevação da mulher negra faz-se presente ainda em outros poetas da primeira metade do século XX, como Solano Trindade ou Aloísio Resende. Eles publicam em pleno apogeu modernista e fazem um interessante contraponto com a *Nega Fulô*, de Jorge de Lima. No caso de Guedes, destaca-se a opção do poeta de inverter o sentido do discurso moralista do branco, utilizando-se para tanto das próprias armas deste, ou seja, do estereótipo

sexual com que ingleses e alemães, sobretudo, estigmatizavam as francesas. Diante da «francesinha», tomada pelo viés do sentido pejorativo, a «pretinha» surge valorizada e engrandecida. É o recurso da apropriação paródica, que utiliza a linguagem do preconceito contra o preconceito. Correm-se, no caso, os riscos já sabidos, pois se vai estar sempre na esfera da exclusão própria ao pensamento segregacionista. Mas a paródia do discurso colonial já é, em si, um avanço frente à assimilação pura e simples que marca o trabalho de outros, dotados de alma e estética brancas.

A assunção de um ponto de vista afro-brasileiro atinge seu ponto culminante com a série *Cadernos Negros*. A apresentação do número 1 soa como manifesto e ilustra a afirmativa:

> Estamos no limiar de um novo tempo. Tempo de África, vida nova, mais justa e mais livre e, inspirados por ela, renascemos arrancando as máscaras brancas, pondo fim à imitação. Descobrimos a lavagem cerebral que nos poluía e estamos assumindo nossa negrura bela e forte. Estamos limpando nosso espírito das idéias que nos enfraquecem e que só servem aos que querem nos dominar e explorar (*Cadernos Negros 1*, 1978, p. 2).

A metáfora do renascimento remete à adoção de uma visão de mundo própria e distinta da do branco, à superação da cópia de modelos europeus e à assimilação cultural imposta como única via de expressão. Ao superar o discurso do colonizador em seus matizes passados e presentes, a perspectiva afro-identificada configura-se enquanto *discurso da diferença* e atua como elo importante dessa cadeia discursiva.

4 A Linguagem

> Quando o escravo
> surrupiou a escrita
> disse o senhor:
> – precisão, síntese, regras
> e boas maneiras!
> são seus deveres.
> Cuti

A literatura costuma ser definida, antes de tudo, como linguage m, construção discursiva marcada pela finalidade estética. Tal posição ancora-se no formalismo inerente ao preceito kantiano da «finalidade sem fim» da obra de arte. Todavia, outras finalidades para além da fruição estética, são também reconhecidas e expressam valores éticos, culturais, políticos e ideológicos. A linguagem é, em dúvida, um dos fatores instituintes da diferença cultural no texto literário. Assim, a afro-brasilidade tornar-se-á visível também a partir de um vocabulário pertencente às práticas lingüísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso

no Brasil. Ou de uma discursividade que ressalta ritmos, entonações e, mesmo, toda uma semântica própria, empenhada muitas vezes num trabalho de ressignificação que contraria sentidos hegemônicos na língua. Isto porque, bem o sabemos, não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia. Termos como *negro*, *negra*, *crioulo* ou *mulata*, para ficarmos nos exemplos mais evidentes, circulam no Brasil carregados de sentidos pejorativos e tornam-se verdadeiros tabus linguísticos no âmbito da 'cordialidade' que caracteriza o racismo à brasileira.

Alguns exemplos: quem não se lembra dos versos de Manuel Bandeira (1990) «Irene preta, Irene boa, Irene sempre de bom humor»? Ou da mulata assanhada, que nunca é mulher diurna, só noturna; nunca é espírito, só carne; nunca é família ou trabalho, só prazer? E bem conhecemos o complemento masculino dessa fantasia: o mulato malandro, chegado à festa e aos vícios, fator de degeneração e de desequilíbrio social. Estes e tantos outros fantasmas emergem de nosso passado escravista para ainda hoje habitarem o imaginário social brasileiro, onde fazem companhia a figurações como a do 'bom senhor' ou do 'bom patrão'; do 'escravo contente' ou do seu oposto, o marginal sanguinário e psicopata, naturalmente voltado para o crime. Estas e tantas outras deturpações inscrevem-se em nossas letras, tanto quanto no filme, na TV ou nos programas popularescos que se espalham pelas ondas do rádio. São estereótipos sociais largamente difundidos e assumidos inclusive entre suas vítimas, signos que funcionam como poderosos elementos de manutenção da desigualdade.

Nesse contexto, o discurso afrodescendente busca a «ruptura com os contratos de fala e escrita ditados pelo mundo branco» objetivando a configuração de «uma nova ordem simbólica», que expresse a «reversão de valores», conforme analisa Zilá Bernd (1988, p. 22, p. 85, p. 89). E o tom carinhoso impresso à linguagem de Henrique Cunha Júnior (1978) no momento em que trata de um dos principais ícones do preconceito racial, dá bem a medida do esforço de reterritorialização cultural empreendido pela literatura afro-brasileira. Ouçamos o poeta:

> Cabelos enroladinhos enroladinhos
> Cabelos de caracóis pequeninos
> Cabelos que a natureza se deu ao luxo
> de trabalhá-los e não simplesmente deixá-los
> esticados ao acaso
> Cabelo pixaim
> Cabelo de negro
> (*Cadernos Negros 1,* 1978, p. 9).

O signo cabelo enquanto marca de inferioridade – cabelo duro, cabelo ruim, «qual é o pente que penteia?», repete-nos a música ouvida há tantas décadas – é recuperado pelo viés da positividade expressa na linguagem:

o diminutivo «enroladinhos» em conjunção fônica (e semântica) com «pequeninos» remete ao «luxo» dos «caracóis» trabalhados pela natureza, ao contrário do cabelo liso, inscrito como fruto do «acaso»... Nessa linha há inúmeros exemplos, como *Outra Nega Fulô*, de Oliveira Silveira (1998, pp. 109-110) ou *Minha cor não é de luto*, de Márcio Barbosa (2004, p. 106), em que se evidencia a reversão paródica do discurso hegemônico.

E no tocante às particularidades de ritmo e de entonação, são inúmeros os casos em que o texto expressa sonoridades outras, marcadas pelo rico imaginário afro-brasileiro. Entre tantos, podemos lembrar os sons guerreiros do poeta Bélsiva – «Irmão, bate os atabaques | Bate, bate, bate forte | Bate que a arte é nossa» (1978) – em que o desdobramento anagramático do instrumento musical africano faz com que a poesia assuma o sentido de ritual coletivo e libertador. Outros exemplos poderiam ser arrolados, a partir mesmo da forte presença de vocábulos de idiomas africanos incorporados ao português do Brasil, como em *Tristes Maracatus*, de Solano Trindade: «Baticuns maracatucando | na minh'alma de moleque | Buneca negra de minha meninice | de 'negro preto' de São José | Nas águas de calunga | a Kambinda me inspirando amor | o primeiro cafuné no mato verde | Da campina do Bodé» (Trindade 1981, p. 74).

Assim, a assunção de uma linguagem descomprometida com os «contratos de fala» dominantes ganha sentido político, conforme conclui Conceição Evaristo:

> Em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que se pode evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere as "normas cultas" da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada (Evaristo 2007, p. 21).

5 O Público

> Escrevo porque há que se despertar
> a consciência adormecida e preguiçosa do nosso povo,
> porque há que se cutucar com punhais/palavras
> os marginalizados que são meus personagens
> e que provavelmente
> – não por falta de empenho de minha parte –
> nem venham a ler meus textos.
> Paulo Colina

A formação de um horizonte recepcional afrodescendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura distingue-a do projeto que norteia

a literatura brasileira em geral. A constituição desse público específico, marcado pela diferença cultural e pelo anseio de afirmação identitária, compõe a faceta algo utópica do projeto literário afro-brasileiro, sobretudo a partir de Solano Trindade, Oliveira Silveira e dos autores contemporâneos. Este impulso à ação e ao gesto político leva à criação de outros espaços mediadores entre texto e receptor: os saraus literários na periferia, os lançamentos festivos, a encenação teatral, as rodas de poesia e *rap*, as manifestações políticas alusivas ao 13 de maio ou ao 20 de novembro, entre outros. No caso, o sujeito que escreve o faz não apenas com vistas a atingir um determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como porta-voz da comunidade. Isto explica a reversão de valores e o combate aos estereótipos, procedimentos que enfatizam o papel social da literatura na construção da auto-estima. Acrescente-se o fato de que títulos como *Axé*, *Cadernos Negros* ou *Quilombo de palavras* explicitam de imediato um público-alvo a cujas expectativas o escritor espera atender.

A tarefa a que se propõem é ambiciosa e nada desprezível. Trata-se de intervir num processo complexo e num campo adverso, dada a dificuldade de se implantar o *gosto* e o *hábito* de leitura, sobretudo entre crianças e jovens, em sua maioria pobres, num cenário marcado pela hegemonia dos meios eletrônicos de comunicação. Para ilustrar, recordo uma reflexão de Ezequiel Teodoro da Silva, datada dos anos 1980, a respeito do que então se denominava «crise de leitura». Segundo o autor, essa crise é alimentada pela «lei-dura» – um conjunto de restrições que impede a fruição da leitura e que a coloca numa situação de crise. Para ele, o primeiro parágrafo da «lei-dura» estabelece que somente a elite dirigente deve ler; o povo deve ser mantido longe dos livros. Porque livros bem selecionados e lidos, estimulam a crítica, a contestação e a transformação – elementos estes que, segundo o teórico, colocam em risco a estrutura social vigente (Silva 1997).

Num contexto tão adverso, duas tarefas se impõem: primeiro, a de levar ao público a literatura afro-brasileira, fazendo com que o leitor, tome contato não apenas com a diversidade dessa produção, mas também com novos modelos identitários; e, segundo, o desafio de dialogar com o horizonte de expectativas do leitor, combatendo o preconceito e inibindo a discriminação sem cair no simplismo muitas vezes maniqueísta do panfleto.

A busca do público leva à postura do grupo Quilombhoje, de São Paulo, de ir «onde o povo negro está», vendendo os livros em eventos e outros circuitos alternativos ao mercado editorial. E explica a multiplicação de sites e portais na Internet, nos quais o receptor encontra formas menos dispendiosas de fruir o prazer da leitura. Resta, então, trabalhar por uma crescente inclusão digital para que se concretize nessa estratégia a saída frente às dificuldades existentes tanto no âmbito da produção editorial, quanto na rarefação de um mercado consumidor de reduzido poder aquisitivo.

6 Concluindo

A partir, portanto, da interação dinâmica desses cinco grandes fatores – temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público – pode-se constatar a existência da literatura afro-brasileira em sua plenitude. Tais componentes atuam como constantes discursivas presentes em textos de épocas distintas. Logo, emergem ao patamar de critérios diferenciadores e de pressupostos teórico-críticos a embasar e operacionalizar a leitura dessa produção. Impõe-se destacar, todavia, que nenhum desses elementos propicia o pertencimento à literatura afro-brasileira, mas sim o resultado de sua interrelação. Isoladamente, tanto o tema, como a linguagem e, mesmo, a autoria, o ponto de vista, e até o direcionamento recepcional são insuficientes.

Literatura Afro-brasileira: processo, devir. Além de segmento ou linhagem, componente de amplo encadeamento discursivo. Ao mesmo tempo «dentro e fora» da literatura brasileira, como já defendia, na década de 1980, Octavio Ianni (1988, p. 208). Uma produção que implica, evidentemente, re-direcionamentos recepcionais e suplementos de sentido à história literária estabelecida. Uma produção que está dentro porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas e processos de expressão. Mas que está fora porque, entre outros fatores, não se enquadra no ideal romântico de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária.

Bibliografia

Appiah, Kwame Anthony (1997). *Na casa de meu pai: A áfrica na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Assumpção, Carlos de (1988). *Protesto*. Franca: Unesp.

Bastide, Roger (1943). *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Fontes.

Bastide, Roger (1983). *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva.

Bandeira, Manuel (1990). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar.

Barbosa, Márcio (2004). «Minha cor não é de luto». Em: Ribeiro, E.; Barbosa, M. (orgs.), *Cadernos negros*, vol. 27. São Paulo: Quilombhoje.

Bernd. Zilá (1987). *Negritude e literatura na América latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Bernd, Zilá (1988). *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense.

Bernd, Zilá (org.) (1992). *Poesia negra brasileira*. Porto Alegre: Age/iel.

Brookshaw, David (1983). *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Camargo, Oswaldo de (1987). *O negro escrito*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura-Imprensa Oficial.

Cadernos negros 1 (1978). São Paulo: Edição dos Autores.

Cadernos negros 2 (1979). São Paulo: Edição dos Autores.

Cuti [Luiz Silva] (2002). *Sanga*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

Damasceno, Benedita Gouveia (1988). *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes Editores.

Duarte, Eduardo de Assis (2005). *Literatura, política, identidades*. Belo Horizonte: FaLe-UFMG.

Evaristo, Conceição (2007). «Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita». Em: Alexandre, Marcos Antônio (org.). *Representações performáticas brasileiras: Teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

Fanon, Frantz (1983). *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Livraria Fator.

Fonseca, Maria Nazareth Soares (org.) (2000). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica.

Fonseca, Rubem (1992). *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gama, Luís (1861). *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2a ed. Rio De Janeiro: Typographia Pinheiro & Cia.

Guedes, Lino (1938). *Dictinha*. Separata de *O canto do cisne negro*. São Paulo: Cruzeiro Do Sul. Coleção Hendi.

Ianni, Octavio (1988). «Literatura e consciência». Em: *Estudos Afro-asiáticos*, 15, Junho, pp. 208-217.

Júnior, R. Magalhães (1957). *Machado de Assis desconhecido*. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira.

Lobo, Luiza (2007). *Crítica Sem Juízo*. 2a ed. revista. Rio De Janeiro: Garamond.

Pereira, Edimilson de Almeida (1995). «Panorama da Literatura Afro-Brasileira». *Callaloo*, 18 (4).

Proença Filho, Domício (1988). «O negro na literatura brasileira». *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 49 (14), Jan./Dez.

Proença Filho, Domício (1997). «A trajetória do negro na literatura brasileira». *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 25.

Rabassa, Gregory (1965). *O negro na ficção brasileira*. Rio De Janeiro: Tempo Brasileiro.

Reis, Maria Firmina dos (2004). *Úrsula*. 4a ed. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas.

Sayers, Raymond (1958). *O negro na literatura brasileira*. Rio De Janeiro: O Cruzeiro.

Schwartz, Jorge (1995). «Negrismo e negritude». Em: *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP.

Schwarz, Roberto (1977). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades.

Silva, Ezequiel Theodoro da (1997). *Leitura e realidade brasileira*. 5a ed. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Silveira, Oliveira (1981). *Roteiro dos tantãs*. Porto Alegre: Edição do Autor.

Silveira, Oliveira (1988). «Outra nega Fulô». Em: Quilombhoje (org.), *Cadernos Negros: Os melhores poemas*. São Paulo: Quilombhoje.

Trindade, Solano (1981). *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Brasiliense.

Note

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

La extranjería como extimidad
Más al sur de Paloma Vidal

Marcos Seifert (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Abstract In the stories that comprise Paloma Vidal's book *Más al sur* (2011) we find a variety of characters in transit who speculate about their status as foreigners. Their foreignness is not presented only as an identity's destabilization, but also it is proposed as a way of inadequacy respect to memory and inheritance. This foreignness allows us to think a space that combines both alienation and belonging in cultural, linguistic and family dimensions. The term extimacy is relevant to understand this position because it refers to an intimacy that has a quality of exteriority.

Sumario 1. Viajes y genealogía. — 2. Formas identitarias.

En la nota que abre la edición en español de *Más al sur* de Paloma Vidal, la autora explicita su lugar de autotraductora del libro cuya primera edición fue en portugués. Lejos de optar por dejar en un plano de invisibilidad la operación de traducción, Vidal resalta sus titubeos y dificultades. Tanto la escritura del 'texto original' como el trabajo de traslado al español quedan concebidos en tanto travesías con un origen y un punto de llegada. Las narraciones en portugués son pensadas como una suerte de destino de una trayectoria de adaptación de un pensamiento en español: «¿Al escribir '*apagar*' acaso no escuchaba 'borrar'? ¿'Garabato' en vez de '*garancho*'? ¿Hamaca en vez de '*balanço*'?» (Vidal 2011, p. 10). Si el peligro del pasaje al español es borrar las interferencias o resonancias que se hayan producido en ese trayecto, la búsqueda es, entonces, la de mantener las huellas sumándolas a las de una nueva trayectoria que introduzca la pluralidad, un contenido plurilingüe intermitente, dentro de la unidad de los relatos.

La autora separa, también, su labor de autotraducción de la de reescritura. Esta distinción tiene que ver con la posibilidad de tomar distancia respecto de la obra; aprovechar el lugar de oscilación entre reapropiación y desapropiación que caracteriza a la autotraducción (cfr. Ricoeur 2005). A diferencia de la reescritura que plantearía un corte y un recomienzo, la traducción entraña la posibilidad de ser infiel a sí misma (*traduttore, traditore*) en un ejercicio de desequilibrio lingüístico que apueste tanto a las correspondencias y continuidades como a las disrupciones y desbordes. El ida y vuelta entre el portugués y el español se concibe como una suma de trayectorias que dejan indicios del tránsito lingüístico. La manera en que se concibe las relaciones entre las lenguas atañe también a los viajes

de los sujetos de los relatos. Si la autora apela a distintos recursos para indagar los desplazamientos propios y los familiares, su fin no es otro que «hacer visibles las marcas» (Vidal 2011, p. 11) que los viajes han dejado en ella o en otros.

1 Viajes y genealogía

Los relatos agrupados bajo el título *Viajes* pretenden reconstruir la historia de partidas y desplazamientos familiares (de su abuelo, primero; de sus padres y ella, en segundo lugar) no a partir de una convicción en la posibilidad de establecer un origen verificable y una continuidad sólida, sino «para flirtear con la ilusión de saber de dónde vine» (Vidal 2011, p. 27). El primer relato de la serie *Viajes* recala y avanza desde los esfuerzos por imaginar la historia de inmigración de su abuelo. La voluntad de indagar las condiciones y características de este viaje no esconde la existencia de vacíos, de zonas inaccesibles para ella. Queda explícita la insuficiencia de las estadísticas y el discurso histórico para dar luz a los motivos del viaje ligados a la imaginación y al deseo. ¿Cómo escribir las historias familiares de desarraigo? ¿Con cifras, con recuerdos prestados, con experiencias? Releer y revisar los discursos sobre la travesía inmigratoria permite comprobar que no todo quedó dicho, que siempre hay algo más que no sabemos.

Con esta reflexión sobre el itinerario de su abuelo y, luego, con el relato del exilio de sus padres, la voz narradora del primer relato busca inscribirse en una genealogía. Una inscripción que implica, al mismo tiempo, el cuestionamiento de la idea misma de lo genealógico. La reconstrucción de la historia familiar se hace con la conciencia de una «discontinuidad intransplantable entre una vida y otra» (Vidal 2011, p. 27). Su reconstrucción genealógica adquiere, entonces, un sentido foucaultiano en tanto se opone a la creencia de una linealidad evolutiva que liga los acontecimientos (Foucault 2000). El pasado no es el depositario de un origen sin fallas e inmodificable, de una cadena sucesiva de experiencias de vida, sino más bien un espacio atravesado por la dispersión y la pérdida, pero que, a pesar de esto, puede rearticularse desde la imaginación: «salto imaginariamente el abismo que existe entre mí y los que me engendraron». Así, de la misma manera que la genealogía foucaultiana, Vidal muestra «la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo» (Foucault 2000, p. 22).

Heredar implica un trabajo de construcción y adecuación en el que interviene también la imaginación. La tensión entre memoria e imaginación cede a partir del énfasis en su denominador común: hacer presente lo ausente. La imaginación no sólo viene a subsanar la escasez de recuerdos, sino que su reivindicación adquiere un significado que retoma la idea aristotélica de concebirla como posibilidad de conocimiento y, también, más

cercana, la afirmación de Didi-Huberman de que para saber hace falta imaginar (2004, p. 17). Mientras que la memoria puede ser tanto *mneme* (evocación simple) como *anamnesis* (esfuerzo de rememoración) (Ricoeur 2005, p. 38), es decir, afección o búsqueda, la imaginación trasladada a la escritura constituye siempre un trabajo, una indagación voluntaria que no se contenta con sentidos fijados de antemano.

Esta apelación al pasado familiar no cuestiona solamente el sentido de una continuidad genealógica, sino que además interroga el significado que puede tener la idea de herencia cuando lo que se lega o se recibe es una experiencia constitutiva de desarraigo. ¿Es posible heredar la errancia? Si la herencia remite al arraigo, al espacio simbólico de pertenencia, a la transmisión de un conjunto sólido de valores y tradiciones, la cuestión es cómo heredar lo móvil, lo que no está fijado. La alusión recurrente a la migración de los pájaros es otra manera de plantear este interrogante:

> Una de las cosas enigmáticas y admirables sobre esos largos viajes es que algunos de ellos se separan de los padres y sin cualquier guía pueden orientarse hacia la dirección exacta sobrevolando vastas extensiones de agua. Son innumerables los peligros enfrentados en estas jornadas y los que logran llegar a su destino traen las cicatrices de esas adversidades (Vidal 2011, p. 41).

Las cicatrices de los pájaros son las huellas o marcas de los viajes de los sujetos de los relatos que deben tornarse visibles por medio de la escritura, así como también las intermitencias del español que contaminan el portugués, y viceversa: suturas del ajetreo de la traducción como travesía entre lenguas. Hay un momento privilegiado en el repaso de los desplazamientos propios y ajenos que leemos en el libro: la instancia de la partida:

> Mi papá, mi mamá y yo, una niña, partiendo de un momento al otro. ¿Cómo hicieron? ¿Por dónde empezaron? ¿Eligieron un lugar y después embalaron las cosas? ¿En qué momento la ficción de la partida se hizo realidad? (Vidal 2011, p. 29).

Intersticio de tiempo y lugar, la partida es tanto objeto de la narración como lugar desde donde se escribe: «Imagino una trama de partidas y desde ahí empiezo a desentrañar mi ficción» (2011, p. 41). En su combinación de abandono y proyección, la partida es la perspectiva inestable desde la cual narrar. De ahí que reconstruir el momento de la partida con sus padres implique ponerse nuevamente en situación: «¿Y si fuera ahora? ¿Si en este momento mismo tuviera que juntar todas mis cosas en una valija y partir?» (2011, p. 29) La partida es un momento marcado por su oscilación, su fragilidad que es, a su vez, indecisión, posibilidad, apertura; la partida no es un límite, ni una frontera, sino un umbral. Reconstruida a caballo entre la memoria y la imagi-

nación, es un origen genealógico en sentido foucaultiano: inconcluso, abierto a un devenir imprevisto. En consonancia con esto, la narradora del tercer relato bajo el título *Viajes* queda extrañada ante la expresión «verdadero origen» y advierte cómo esa idea «se hace trizas» (2011, p. 47).

La división del libro en dos partes *Viajes* y *Fantasmas* evidencian dos modos convergentes de desestabilización de subjetividades en los relatos: tanto los fantasmas como los viajes sostienen las contradicciones de la identidad, la pertenencia y la lengua. En relación con las dislocaciones de un pasado y un presente atravesado por los desplazamientos y las partidas, la figura del fantasma se entiende en estos relatos en el sentido en que es pensada por Daniel Link: en tanto indeterminación radical, potencia intempestiva, resto de un dispositivo de interpelación (2009, p. 13). El fantasma no es tanto esa presencia de lo ausente que convocan imaginación y recuerdo como irrupción de esos restos que se dejan en escenarios de pérdida y abandono entre idas y vueltas. Es a través de esta dimensión fantasmal que pueden entenderse las marcas de los desplazamientos en la subjetividad ya que no se recuperan en tanto trazas de pertenencia, sino en tanto desequilibrio de las categorías identitarias unívocas. Lo fantasmal también puede pensarse a nivel lingüístico: la fuerza inclasificable de las resonancias e interferencias entre el español y el portugués, una intermitencia espectral que pone en cuestión la idea de límites precisos entre las lenguas a través de un eco o murmullo, o también como vestigios ajenos en el cuerpo de la lengua.

El relato *Tiempo de partir* condensa en la figura de una abuela la complejidad que adquiere la condición de extranjería en el libro. La anciana que dejó su casa en Montevideo y viajó a Brasil para estar con sus nietos y «enseñarles español» retoma el problema de la intersección entre el legado intergeneracional y el viaje. La extranjería es vivida tanto a nivel cultural y lingüístico como familiar. El relato focaliza la disputa entre dos tipos de influencias familiares sobre los niños: por un lado, la de la madre, una identidad cerrada, monolítica, previsible, y por otro lado la de la abuela, quien ya no pertenece al lugar que dejó ni tampoco puede integrarse satisfactoriamente al nuevo medio. La madre resalta de manera negativa esta imposibilidad: «Esta vieja está hace más de veinte años en Brasil y aún no se tomó el trabajo de aprender nuestra lengua» (Vidal 2011, p. 121). La contraposición entre estos dos modelos de identidad genera en la familia un cortocircuito irresoluble. Es significativa también la definición como «lengua imaginaria» que hace la madre para calificar la lengua intermedia que habla la anciana. Esta «lengua imaginaria» puede pensarse como una suerte de materialización de las tensiones e intermitencias entre el español y el portugués que atraviesan tanto el libro en su versión original como en la traducción.

2 Formas identitarias

Para calibrar lo que implica la condición de extranjería en los relatos de Vidal es necesario entenderla desde dos ángulos: por un lado, como propiciadora de una identidad abierta, inconclusa y por otro, como extimidad, es decir como una identidad sujeta a lo paradojal: alcanzar lo propio por medio de lo ajeno. La identidad inconclusa se propone a partir de la obra de arte de Alice la nieta de la anciana de *Tiempo de partir*. El lugar de la obra de la niña en tanto solución al conflicto de modelos identitarios que se plantea en la familia queda explícito:

> Alice había encontrado una salida. Pintaba unos lienzos enormes que vivían extendidos como alfombras en su atelier. Dejaba que los visitantes pisaran con una indiferencia que era parte de la obra. Pisá, hacé de cuenta que soy yo, decía con una sonrisa de provocación. Cada uno dejaba sus marcas en su basural, que era como llamaba a las cosas que había e iba amontonando en un rincón. No quiero ver nada acabado. ¿Quién dijo que la realización viene de la conclusión de la obra de arte? (Vidal 2011, p. 122).

¿Es posible pensar la realización de una identidad inconclusa? Esta propuesta nos permite pensar la extranjería no como una posición vaciada o aculturada, tampoco como una condición anclada en la imposibilidad de toda pertenencia, sino más bien a partir de la fórmula con la que Link define la unidad de lo latinoamericano: «una unidad no sintética de heterogeneidades» (2009, p. 298).

Si la condición extranjera se piensa en varios relatos desde la familia (la relación con los abuelos, con los padres) es porque esta articulación permite conjugar distancia y familiaridad. La misma tensión entre volver a un lugar al que ya se siente ajeno queda expresada también en la combinación de identificación y extrañeza en una figura familiar como «la hija de la hermanastra del padre» a quien busca la protagonista del relato *Así es la vida*. Este tironeo entre fuerzas de reunión y de desviación se renueva en las distintas subjetividades del libro. La extranjería se experimenta en tanto extimidad: la percepción de que lo más íntimo es «un cuerpo extraño». Término proveniente del psiconálisis lacaniano, la extimidad permite pensar la extrañeza como una propiedad de un sujeto siempre exiliado de sí. Desde las trayectorias que plantean los relatos, las identidades éxtimas, ya sea que se encuentren en Brasil, en Buenos Aires o en Londres, exiliados o de regreso, plantean una relación con lo propio por la vía de lo ajeno. La superposición entre lo propio y lo ajeno es el marco en que la narradora de uno de los relatos afirma que disfruta «la sensación de estar perdida en un lugar conocido» (Vidal 2011, p. 34). El pasaje del viaje a la escritura del viaje se piensa también de esta manera: «Los viajes se empiezan a escribir cuando me dejo llevar por una voz casi perdida que no es mía» (2011, p. 34). En la complejidad de definirse como «falsa argentina» parece

insinuarse también la contradicción de afirmarse desde una pertenencia simulada. Raúl Antelo es quien propone la idea de extimidad para pensar lo argentino-brasileño en su texto *El guión de extimidad* (2008). El crítico plantea en ese guión un espacio de reunión y separación que es «simultáneamente interno-externo, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida» (Antelo 2008, p. 28). Este intersticio es para Antelo un lugar crítico y ético desde el cual pensar un más allá del sujeto y de las categorías modernas como lo nacional. Las subjetividades de los relatos de Vidal, como por ejemplo, la mujer de *El regreso*, se sitúan en un entre-lugar que puede ser entendido como extimidad en tanto su relación con el espacio responde a una topología de la vacilación entre lo interior y lo exterior y entre lo propio y lo ajeno: «le vino el olor familiar que tantas veces estando en otros lugares le había traído el recuerdo de su ciudad natal» (2011, p. 105). En este sentido, la práctica de la autotraducción sondea las implicaciones éticas e identitarias de pensar un espacio interlinguistico sopesado tanto desde un murmullo íntimo como desde las reverberaciones externas de otro idioma. Una lengua éxtima asumida a partir de contradicciones e imposibilidades (la del bilingüismo, la del monolingüismo) se escribe en una relación de 'propiedad impropia'.

Las trayectorias de los sujetos que abandonan su país, vuelven, se pierden en lo conocido de los espacios globalizados o se encuentran en lo desconocido de las grandes metrópolis, tienen su correspondencia en la trayectoria de la traducción del libro, que no oculta su vaivén de una lengua a otra, sino que lo resalta desde el inicio. El entre-lugar que se abre queda concebido así no como una negociación tranquilizadora, un modo de saldar la cuestión, sino más bien como una interrogación incómoda que acapara lo identitario dando lugar a una condición de extranjería que, lejos de entenderse como identidad despojada o fuera de toda pertenencia, se propone como unidad contradictoria de lo múltiple.

Bibliografía

Antelo, Raúl (2008). «El guión de extimidad». En: Antelo, Raúl, *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Grumo.

Foucault, Michel (2000). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos

Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo*. Buenos Aires: Paidós.

Link, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ricoeur, Paul (2005). *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.

Ricoeur, Paul (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Vidal, Paloma (2011). *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Recensioni

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Moreno Cabrera, Juan Carlos (2006). *De Babel a Pentecostés: Manifiesto plurilingüista*. Barcelona: Horsori, pp. 101

Florencio del Barrio de la Rosa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

El libro – o mejor: el manifiesto – del profesor Juan Carlos Moreno Cabrera (JCMC), publicado como número 20 de la colección *Cuadernos para el análisis* de la editorial catalana Horsori, contrapone la ideología monolingüista a la riqueza del plurilingüismo, contraposición que se ilustra con los dos episodios bíblicos que aparecen en el título: la construcción de la torre de Babel, que tuvo como consecuencia la confusión de las lenguas, frente al milagro de Pentecostés, gracias al cual los apóstoles se hacen entender entre los pueblos y forasteros del Oriente Próximo. El libro está dividido en cuatro breves capítulos principales, antecedidos de algunas páginas introductorias, en los que el autor quiere transportar al lector hacia una «actitud pentecostal» (p. 9) y desmontar los argumentos esgrimidos por la ideología monolingüista. Los textos bíblicos acerca de los episodios de Babel y Pentecostés, así como otros textos que defienden el plurilingüismo o bien previenen contra la diversidad lingüística, se recogen al final del libro, así como un Breve glosario y tres anexos (el primero de ellos con los dos primeros artículos de la Constitución europea (en 2006) en las 21 lenguas de la UE; el segundo con las publicaciones del autor en defensa del plurilingüismo; el tercero con algunos retratos, fotografías y noticias bibliográficas de célebres políglotas). No creo que haya un autor más capacitado para escribir este libro que el lingüista JCMC; sus conocimientos de lingüística, pero también su implicación personal (lo testimonian sus numerosas publicaciones recogidas en uno de los apéndices finales; a las que hay que añadir, diría yo, que como lectura obligatoria para profesores, lingüistas y políticos, su extraordinario libro *El nacionalismo lingüístico. Una ideología destructiva* de 2008) le permiten desmenuzar uno a uno todos los argumentos esgrimidos en provecho del monolingüismo

En el capítulo 1, el autor elabora una distinción conceptual básica entre *lengua natural* (LN) y *lengua cultivada* (LC). Es común concebir la lengua natural, la variedad espontánea que se adquiere durante la infancia, como una versión degradada de la lengua cultivada, única que merece la pena aprender; sin embargo, es esta última la que constituye una versión empobrecida y artificial que enmascara la diversidad consustancial a las lenguas,

precisamente por ser estas signo de identidad de las comunidades humanas. El mito veterotestamentario de Babel nos ha llevado a ver «la pluralidad de lenguas como un estorbo» (p. 13). Esto se debe al hecho de que las lenguas se consideran exclusivamente instrumentos de comunicación. El autor no solo demuestra la insostenibilidad de este prejuicio, sino que además afirma que la diversidad lingüística se funda en la búsqueda identitaria de las comunidades lingüísticas: «Una de las bases sobre las que se asienta la diversidad lingüística es la relación íntima entre las comunidades y su forma idiosincrásica de hablar o gesticular» (nota 24) (véase también la referencia bibliográfica citada en la nota 26).

Ha sido – paradójicamente – la Gramática Generativa, gracias al debatido concepto de *gramática universal*, la que ha abierto las puertas a la variación interna de las lenguas; la variedad lingüística está dentro de una misma lengua, no solo con sus dialectos, sino también con sus modalidades lingüísticas: «Es importante señalar en este punto que la naturaleza de la diversidad de las variedades de una lengua es la misma que la que da cuenta de las variedades entre lenguas distintas» (nota 19, p. 20). Solo la «ideología monolingüista más extrema» puede negar la variedad interna de una lengua (véase la nota 27, p. 26). Además, la Gramática Generativa ha iniciado los estudios sobre las lenguas de signos, considerándolas tan naturales como las orales. Por esta razón, el autor repite el sintagma «lengua que se habla o gesticula».

El capítulo 2 está dedicado a desenmascarar los prejuicios contra la diversidad lingüística y la supuesta urgencia de encontrar una única lengua que sea fácil y común al mayor número de hablantes (virtud que, contra la opinión generalizada, no tienen las *lenguas cultivadas*; véase la nota 47, p. 48). Este segundo capítulo, así como otras partes del libro, contienen valiosas referencias y sugerencias para el mundo de la escuela y la educación, donde se debe empezar a apreciar la diversidad lingüística. El capítulo 3, por su parte, está dedicado a la «deconstrucción de Babel», comenzando por poner en evidencia el carácter artificial e impuesto del monolingüismo y aplicándolo a la UE, donde impera, a veces inconscientemente (hay que decirlo), esta ideología. En la UE hay una «guerra de las lenguas» (p. 43) – consecuencia, no del plurilingüismo, sino de la ideología monolingüista, en la que algunos quieren imponer su lengua al resto de ciudadanos – y en sus instituciones se trata de imponer una política monolingüe (monolingüismo caracterizado como «claramente impositivo, coercitivo e inducido», p. 44) u oligoglósica; concepto este el de la oligoglosia creado por el autor: los defensores del monolingüismo deben transigir con la oligoglosia, pues al no poder imponer una única lengua se resignan a contar con un puñado de ellas.

Pero el autor no se dedica únicamente a criticar y desmontar los postulados monolingüistas, sino que también lanza una propuesta, que en un contexto de política y educación monolingüista puede resultar descabellada. Se trata de la defensa del sesquilingüismo (término cognado por el lingüista

americano Ch. F. Hockett, véanse los textos VII y VIII, p. 77). La educación monolingüista pretende que al aprender una nueva lengua esta sustituya a la lengua del estudiante (p. 53). El sesquilingüismo defiende que no es necesario dominar activamente una lengua, sino que es suficiente entenderla, de este modo cada uno podría mantener su lengua (seña de identidad) y comunicarse con los demás. El capítulo 4 se ocupa de ilustrar el sesquilingüismo cooperativo, concretización del milagro de Pentecostés. Se defiende un plurilingüismo receptivo: las personas entienden una lengua sin necesidad de hablarla o gesticularla. El sesquilingüismo resulta «totalmente natural» (p. 68), pues en los contextos de variación intralingüística se desarrolla de forma instintiva. El sesquilingüismo cooperativo no solo es posible como «instrumento de intercomunicación», dada la afinidad genética entre los idiomas (el autor demuestra que los 21 idiomas de la UE se reparten en 9 familias lingüísticas; este cálculo se extiende también a las lenguas de signos, p. 71), sino que además se produce ya de forma espontánea entre los hablantes de variedades distintas de una misma lengua. El comentario lingüístico a los textos de la Constitución Europea en el Anexo I pueden resultar sugerente como actividad didáctica con el fin de familiarizar a los alumnos con la afinidad entre las lenguas y las competencias pasivas del aprendizaje.

JCMC demuestra que el milagro de Pentecostés es posible en la UE, siempre que los ciudadanos nos desembaracemos de todos los prejuicios y opiniones que nos ha transmitido la educación monolingüista imperante. Es inevitable pensar en la posibilidad de que el milagro se produzca en países como España, donde tres de las cuatro lenguas oficiales pertenecen a la misma familia romance (gallego, castellano, catalán) y mantienen con la cuarta (el eusquera) un contacto secular. La educación sesquilingüista, normal en los países nórdicos (texto IX, p. 78), se basa en la idea de que las lenguas son signos de identidad, pero también medios de comunicación.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Fernández de Avellaneda, Alonso (2014). *Segundo tomo de El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Biblioteca de autores manchegos. Diputación de Ciudad Real, pp. 420

Natalia Palomino Tizado (Universidad de Huelva, España)

Con menos fastos que el que amenaza para el año venidero, el IV centenario que este 2014 celebramos de la publicación del *Quijote* firmado por Alonso Fernández de Avellaneda viene dando sus frutos, que acaso puedan parecer pequeños, pero que no por ello dejan de tener importancia. Al fin y al cabo, el libro de Avellaneda, además de ser una lectura todavía divertida, es una pieza indispensable para comprender la tremenda maniobra literaria que Cervantes urdió con su propia segunda parte. Por ello hay que saludar con respeto y alegría la excelente edición de la obra que dos filólogos ilustres y bien conocidos, como Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza, han presentado dentro de la Biblioteca de Autores Manchegos, auspiciada por la Diputación de Ciudad Real. Vaya por delante que no es esta la única, pues Enrique Suárez de Figaredo ha reeditado este mismo año y en la revista *Lemir* una revisión del estupendo texto que sacó en el 2008 y aún se espera alguna edición más firmada por Luis Gómez Canseco, que publicó una decisiva edición crítica del libro en el año 2000.

Una de las singularidades que identifican a este *Quijote* de Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza es su voluntad de dirigirse a un lector contemporáneo y no necesariamente especialista. Por eso, el estudio introductorio se inicia con una reflexión sobre la pertinencia de acercar a esos lectores de hoy, alejados incluso de Cervantes, un libro como el de Avellaneda. En esas páginas se subraya la imposibilidad de acercarse al texto sin tener en cuenta el *Quijote* que el propio Cervantes publicó en 1605 y el decisivo influjo que luego tuvo sobre la segunda parte de 1615, salvando así los escollos, las críticas repetidas y los denuestos de que ha sido objeto Avellaneda y su libro desde el mismísimo siglo XVII hasta nuestros días. No obstante, los editores vienen a subrayar que, más allá de esas censuras de oficio firmadas desde el cervantismo más rancio, el apócrifo tiene su propia vida literaria, unida a la inercia quijotesca que generó la primera parte cervanti-

na: «La fuerza plástica y simbólica de don Quijote y Sancho – escriben – fue tal que, desde su nacimiento, se despeñaron en un vertiginoso proceso de vulgarización. Se convirtieron en figuras carnavalescas que no podían faltar en las mascaradas estudiantiles y palaciegas. Y pronto llegaron al teatro en formas muy diversas, pero siempre simplificadoras, empobrecedoras de la compleja realidad creada por Cervantes» (p. X). Algunos de los autores que participaron en ese proceso de difusión, lectura y vulgarización fueron gentes como Francisco de Ávila, Guillén de Castro e incluso Quevedo y Calderón. Añadamos, claro está, el nombre Avellaneda, que señalan como el acto de quijotismo literario «más rico, interesante y complejo de cuantos se ensayaron en su tiempo, e incluso en siglos posteriores» (p. XIII).

La obra posee ciertas características que son sometidas a un riguroso análisis por Rodríguez Cáceres y Pedraza. Entre ellas, merecen especial atención el «realismo y la voluntad de concreción» mediante los cuales se construye el texto. La minuciosa observación de la realidad muchas veces nos acerca a los tonos y ambientes sórdidos de la picaresca, y se hace mención al tratamiento distinto que Avellaneda da a temas como la sexualidad, pues afirman que su presencia es mucho más constante y variada que en Cervantes. Como contraste a este mundo marginal y canallesco, nos encontramos con que, a su vez, la obra está construida desde una «perspectiva aristocrática», pues muchos de sus protagonistas son individuos de la nobleza que, a lo largo del relato, serán cómplices y provocadores de las locuras del caballero. Por lo que respecta a los protagonistas de la obra, Rodríguez Cáceres y Pedraza afirman que «posiblemente, el aspecto que más defrauda las expectativas del lector moderno es la caracterización de don Quijote y Sancho» (p. XXII). Avellaneda reduce los complejos personajes creados por Cervantes a meras figuras cómicas y elementales, pues atendemos a una simplificación hasta el absurdo, por un lado, de la locura del caballero y, por otro, de la comicidad ruda del escudero.

Las «novelitas intercaladas» no podían faltar en el texto de 1614. *El rico desesperado* y *Los felices amantes*, ambas historias de marcada índole teológica, ocupan 6 capítulos consecutivos de la obra. Avellaneda construye dos relatos completamente ajenos a la trama principal, pero ha aprendido de los errores de su predecesor, pues con solo esos dos relatos los lectores no llegan a alejarse de las andanzas de los protagonistas, como sí ocurre en la primera parte cervantina, donde las peripecias de los personajes secundarios desvían la atención de los hechos de don Quijote y Sancho. Aun así, no hay que olvidar que, mientras Avellaneda se limita a acudir a dos mecanismos tan tradicionales en la inserción de historias como la sobremesa y el alivio de caminantes, Cervantes, acaso para huir del modelo trazado por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*, se detuvo a ensayar nuevos modos de insertar narraciones secundarias en la trama principal.

Como cabía esperar en este entorno avellanedesco, una parte importante de la introducción está destinada a indagar en la identidad del autor apócri-

fo del *Quijote* de 1614. Se incluye un cuadro con los principales candidatos y los estudiosos que los proponen, aun cuando los autores no se inclinen por ninguna candidatura concreta. Lo que sí sabemos es que bajo esa figura se escondía una persona culta, letrada, aficionada a la literatura y conocedora del entorno literario de su tiempo, a la vez que interesada en algunos aspectos de la religiosidad de su época, como muestran, sin lugar a dudas, los relatos intercalados insertos en su obra. Pero, fuera quien fuera, a día de hoy la incógnita sigue sin despejarse. La introducción se cierra con un apartado reservado a las «cuestiones textuales», donde se explican las bases críticas del texto que editan.

Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza han basado su edición en el cotejo crítico de tres ejemplares de la Biblioteca Nacional de España (BNE, Cerv.Sedó-8669; BNE, R-32541; BNE, Cerv.-1590), tomando como punto de partida el ejemplar Cerv.Sedó-8669, que Enrique Suárez Figaredo señaló como primera edición de la obra en 2008, frente a una segunda edición, que se correspondería con los dos ejemplares también cotejados. Los editores registran en las notas solo y exclusivamente las variantes significativas. A partir de ahí, se ofrece un texto claro, sencillo, modernizado en la ortografía y la puntuación y accesible al lector, acompañado de una anotación ajustada y suficiente para comprender el entorno cultural y literario del momento y aclarar al lector de hoy los pasajes oscuros. A ello se añade una bibliografía selecta, un glosario de voces y un minucioso índice de topónimos. Estamos, pues, ante un libro necesario y bien resuelto, útil para el filólogo y el estudioso, pero, sobre todo, pensado para acercar el apócrifo a los nuevos lectores que quieran adentrarse en la maraña de odios, imitaciones, réplicas y contrarréplicas que rodeó la invención del *Quijote*.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Santiáñez, Nil (2013). *Topographies of fascism: habitus, space, and writing in twentieth-century Spain*. Toronto: Toronto University Press, pp. 432

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Unas palabras de Edward Said, escritas como prólogo en 2003 para una reedición de *Orientalism* (1978), nos pueden ser útiles para entender el tono y la actitud desde la que Nil Santiáñez se enfrenta con el problema del tratamiento y manipulación del espacio por parte del fascismo español. El título, que pudiera parecer en primera instancia algo abstruso, adquiere nueva vida bajo el paraguas del crítico palestino: «My idea in *Orientalism* is to use humanistic critique to open up the fields of struggle, to introduce a longer sequence of thought and analysis to replace the short bursts of polemical, thought-stopping fury that so imprison us in labels and antagonistic debate whose goal is a belligerent collective identity rather than understanding and intellectual exchange». A partir de conceptos similares, la exposición de Santiáñez se plantea como un espacio de pensamiento en torno a los procesos y las prácticas culturales del imaginario colonial hispano sobre el espacio simbólico del territorio. Santiáñez explora la escritura fascista española como documento que le permite analizar el despliegue de una política relativamente coherente, que alcanzó su punto álgido con la dictadura franquista. Así, a través de ensayos, discursos, artículos, materiales de propaganda, poemas, novelas y memorias, muestra con todo lujo de detalles cómo se manipula la concepción del espacio desde los años Veinte hasta finales de los años Cincuenta. Santiáñez opina que el fascismo se expresó en términos espaciales en tres frentes diferentes: el Protectorado español de Marruecos (1912-1956) donde los fascistas se forjaron como grupo durante la guerra del Rif (1921-27); en la recreación de tres mitos del espacio: Castilla, Roma, y el imperio; y en la escritura fascista sobre la ciudad.

El primer capítulo se focaliza en conceptos relacionados con el espacio a partir de los escritos teóricos fascistas. Dividido en tres secciones (*Mapping*, *Planning*, *Ordering*), parte de una comparación entre los casos de Alemania, Italia y España para deducir cómo se articularon tres nociones de espacio: absoluto, relativo y relacional. En el caso español se fundamenta en el análisis de tres textos de Ernesto Giménez Caballero, *Genio de España* (1932), *Arte y Estado* (1935) y *Roma madre* (1939). Algunos de los

elementos clave en estos libros, apunta Santiáñez, son la representación del espacio artístico, político y literario como arquitectura. O bien en la espacialización del discurso (simultaneidad, collage o literatura visual) y su tratamiento cartográfico de problemas políticos, históricos, culturales o económicos.

El segundo capítulo trata de un escenario muy importante, el protectorado español en Marruecos (1912-1956). Allí se practicó lo que Santiánez llama una tecnología de la estriación, que consiste, en una reescritura del sentido del espacio. Tras la pérdida de las colonias en 1898 el interés por el norte de África aumentó exponencialmente. Por eso hay una explotación del mito de la guerra de África del 1859-60, destacando grandes gestas como la entrada triunfante en Tetuán que inmortalizó Mariano Fortuny padre y es inscrita en el plano del Ensanche barcelonés en una plaza importante, isla de náufragos automovilísticos con el pobre Dr. Robert abandonado a su suerte. Santiáñez analiza entre muchos otros textos una novela de Tomás Borrás, *La pared de la tela de araña* (1924). Cuando escucha un *romance*, el narrador comenta: «Yo tenía oprimido el corazón. Aquel romance bárbaro, aquel poema de la Edad Media española estaba vivo en Xauen desde hacía siglos. Era una llamita de nuestro espíritu alimentada, avivada, inextinguible en el fondo del barrio maldito, del barrio sembrado de sal. Era el idioma, momificado en aquel calabozo, el idioma todavía niño, pero intacto de contaminación, preservado en aquel hoyo de murallas como la flor decantada del alma». El pueblo de Xauen le parece visto por fuera un pueblo andaluz y por dentro le recuerda Toledo. Santiáñez incluye en el libro, entre otras perlas, un mapa lingüístico del «dialecto árabe andaluz en Marruecos» que proviene del libro de Rodolfo Gil Benumeya, *Marruecos andaluz* (1942). La Legión y las heroicidades del joven general y futuro dictador sanguinario Franco, fueron algunos de los episodios claves en la creación del mito. Episodios menos brillantes como la Semana Trágica de 1909 o el 'desastre de Annual', del 22 de julio de 1921, con la gran derrota de las tropas españolas, que supuso la pérdida de 8.000 soldados, entre los que se contaba el general Manuel Fernández Silvestre, fueron convenientemente olvidados. Entre los libros analizados se presta mucha atención a las crónicas de guerra.

El tercer capítulo analiza como se produce, a través de poemas, novelas, artículos y otros artefactos, la reelaboración fascista de tres mitos espaciales relacionados con el *habitus* fascista: Castilla, Roma y el imperio. Castilla se considera como la *ur-topia* del fascismo español y el punto de partida para un nuevo modo de producir espacio. Roma resulta la capital del fascismo español y el centro de una producción totalitaria del espacio. El imperio es entendido en dos modos: *endo-empire* es el poder imperial ejercido sobre el propio país; y *exo-empire* és el control empírico o simbólico sobre una red de territorios extranjeros. La corrección que David Harvey hizo de los planteamientos de Lefebvre acerca de la triada espacial (espacio físico,

mental, social), aduciendo la necesidad de introducir un concepto como el de *habitus* (la capacidad humana de engendrar productos limitada por restricciones sociales y políticas) es decisiva en este capítulo. Es el nexo de unión entre las prácticas del espacio material, representaciones del espacio y los espacios de representación.

El capítulo cuarto se enfrenta con la escritura urbana fascista. Son estudiados textos de los años Treinta en los que se escenifican espacios de representación, representaciones de espacio y también prácticas concretas espaciales. Se concentra en la representación de la ciudad de Madrid a partir de textos escritos durante la guerra civil o en la inmediata postguerra de escritores fascistas: Tomás Borrás, Agustín de Foxá, Rafael García Serrano, Giménez Caballero, José-Vicente Puente y Felipe Ximénez de Sandoval, es decir la plana mayor de los gerifaltes del régimen. En este capítulo destaca la sección dedicada al análisis del desfile de la victoria en el Madrid de 1939.

El último capítulo está dedicado al análisis de textos autobiográficos y de creación escritos por los supervivientes de la 'División Azul'. Aquí se enfrenta con la *house of spectres*, es decir la profunda frustración de los ex combatientes ante un régimen que no implementaba las políticas fascistas por las que habían luchado (y algunos muerto). El carácter fantasmal («spectral») que adopta el fascismo español después del final de la guerra mundial, lo asocia Santiáñez con el abandono de la 'División Azul', como una representación de la mala conciencia de los políticos del momento.

Para leer los libros que constituyen la base de este importante estudio uno tiene que haber desayunado a la inglesa. Para leer este estudio será suficiente un desayuno continental. Nil Santiáñez ha conseguido escribir un libro riguroso y al mismo tiempo ameno, en un excelente inglés que aúna lo didáctico y lo especulativo, inaugurando una mirada sobre un aspecto poco conocido del pasado cultural español que ilumina con fuerza el presente, dándonos claves de interpretación y lectura absolutamente originales. Hace mucho, siguiendo el ejemplo de Edward Said por mejorar «la comprensión y el intercambio intelectual». Y este es un mérito raro de encontrar y por ello absolutamente encomiable.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Blanco, Fernando; Bongers, Wolfgang; Toro Alfonso de y Gatzemeier, Claudia (2013). *Archivo y Memoria: Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010*. Tempe, Arizona. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, Special Issue, 5, pp. 256

Gloria Julieta Zarco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

El libro aquí reseñado recoge los textos de las ponencias presentadas entre el 27 de septiembre y el 02 de octubre de 2011 en la Universidad de Leipzig. *Archivo y Memoria: Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010* ha sido publicado gracias al apoyo de la Deutsche Forschungsgmeinschaft (Asociación Alemana de Investigación) y de la Facultad de Letras de la Pontifica Universidad Católica de Chile y reúne 18 trabajos realizados como parte del proyecto internacional de investigación *Archivos de memoria 1970-2010. Sujeto, cuerpo y poder en literatura, cine y teatro (Argentina, Brasil, Chile, y Uruguay)*.

La apertura del dossier está a cargo del ensayo de Daniel Link, quien indaga acerca del uso de las nociones de *archivo*, *nuevas tecnologías* y *políticas de la memoria*, centrado su atención en las problemáticas del archivo y la memoria expandida en el cine y la dictadura. En su artículo, el crítico argentino propone un acercamiento hacia la cibercultura, espacio que considera en notable crecimiento. Link se interroga sobre el peligro que se instaura a partir de las tecnologías del memorial y los museos, avanza sobre la proliferación de los espacios de intervención, a partir de los cuales alerta sobre qué riesgos debemos soslayar y cuáles son las herramientas que podríamos utilizar.

El segundo apartado, *Archivo, historia y política*, está conformado por dos ensayos, el primero *Figuras y escenas de la democracia en la Argentina: archivos del Cordobazo* – en la que se reprimiera una rebelión popular que tuvo lugar en la provincia argentina de Córdoba en 1969 –, Hugo Vezzetti toma como punto de partida la utilización de imágenes de archivo en algunas ficciones y narraciones sobre la democracia de los cuerpos, los sujetos y las instituciones políticas. En el siguiente artículo, se encuentra

la propuesta realizada por Silvia Schmmah Gesser y Susana Brauner, *Militancia y prácticas culturales contestatarias: Las segundas generaciones de judíos procedentes del mundo árabe en la Argentina autoritaria*, en el que afrontan las perplejidades de los distintos modos en que pueden concebirse las identidades nacionales atravesadas por las segundas generaciones de argentinos judíos con orígenes en el mundo árabe. Las autoras abren un debate acerca de las políticas puestas en marcha a partir del caso de tres mujeres argentinas de origen judío y de origen meso-oriental, quienes a partir de su compromiso político han delineado sus estrategias de participación en la llamada «reconstrucción de la memoria». Estas tres mujeres tienen una significativa presencia en los ámbitos: culturales, políticos y académicos, de hecho y como señalan las autoras, quienes se han convertido en figuras públicas de relevancia dentro de la sociedad argentina.

En el apartado dedicado a *Archivo, memoria, narrativa*, los autores indagan acerca de las diferentes formas de representación y re-construcción de la memoria a partir de textos bien precisos. Entre otros, se destaca el artículo de Alfonso de Toro, *La escritura de imaginación como construcción de memoria. Topografía del dolor y del placer o Más allá de la culpa. La vida doble de Arturo Fontaine*, quien analiza los límites y alcances de la representación y el lugar de la abyección. De Toro parte del interrogante acerca de la existencia de una ética abyecta por sobre una moral justicialista. Por su parte, Ana María Zubieta recorre *La literatura argentina y la revisión del pasado: dos momentos*, concentrándose en un análisis comparativo entre textos narrativos publicados entre la década de los años Noventa a la actualidad; en los que se advierte una tendencia a lo memorístico en la literatura argentina. Zubieta coteja y demuestra los cambios sustanciales en el tipo de escritura que hace referencia al periodo dictatorial y/o a las consecuencias de éste en el tejido social argentino. Señala acerca de un cambio decisivo a partir de la llegada de un actor social que desempeña un rol fundamental: los hijos de desaparecidos y presos políticos, quienes intentan recuperar una parte de su propia historia que resulta fragmentada.

En la cuarta sección se presentan cuatro artículos en los que se establecen vínculos entre *Archivo, poesía, música popular*. En su ensayo Fernando Pérez, afronta la obra poética de dos autores brasileños – João Cabral de Melo Neto y Carlos Drummond de Andrade – y abre un debate sobre el olvido y la memoria colectiva relacionados con el pasado reciente de algunos países sudamericanos. Para ello, parte de las consideraciones propuestas por Paolo Rossi, Paul Ricoeur, Marc Augé y Harald Weinrich, entre otros.

El último apartado está dedicado a los estudios sobre *Archivo y artes audiovisuales*. Allí los autores exploran las capacidades de las artes cinematográficas para dar cuenta de lo acaecido durante las diferentes dictaduras en América Latina, poniendo atención en los casos de Argentina, Chile y Nicaragua. El ensayo de Christian Wehr lleva como título *Memorias encriptadas. Escenario gótico e historia traumática en Sur de Fernando Solanas*,

y centra su interés en las diferentes estrategias discursivas elegidas por el director de cine argentino, para dar cuenta del trauma del *volver* del exilio. En el caso del film de Solanas, se trata pues, de un exilio interior del que vuelve una pareja, luego de haber estado separada durante los años de la llamada guerra sucia argentina. Wehr propone una lectura gótica a partir del trauma que atraviesan los protagonistas en el intento del volver a un barrio/país al que ya no pertenecen, con una población que ha sido desbastada – particularmente desde un aspecto psicológico –, en la que afloran los efectos y las consecuencias de la última dictadura militar. Destaca que la estética elegida por Solanas se desarrolla en un plano simbólico, en el que se denota el uso de un lenguaje caracterizado por la austeridad de los diálogos y por la acumulación de simbolismos.

Archivo y Memoria: Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana. Latinoamérica 1970-2010, toma como punto de partida la noción de *archivo* «desarrollada por Foucault, Agamben, Derrida, Jelin y González Echeverría, entre otros» (2013, p. 7). El dossier discute acerca del cambio de paradigma en el uso de dicho concepto. Para ello, los autores se interrogan en relación a los cambios detectados en las manifestaciones discursivas y artísticas, más específicamente en el valor y la función de los llamados «archivos culturales». El resultado, entonces, es una propuesta tangencial, conspicua que parte del pasado reciente para delinear el presente de la relación entre *archivo* y *memoria*, a través de un recorrido, que indaga, el posible cauce de las consideraciones aportados por los autores arriba citados.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Meléndez, Mario (2013). *Ricordi del Futuro*. Forlì: Casa editrice L'arcolaio, pp. 100

Manuel Cohen

Quanto ebbe a scrivere Hugo von Hofmannsthal in una clausola mirabile: «la profondità va nascosta. Dove? In superficie», vale e si realizza anche nella scrittura di Mario Meléndez: «Si el mar se ha llenado de estrellas | yo debo tomar el primer avión | y recoger todos los peces del cielo», «Se il mare si è riempito di stelle | io devo prendere il primo aereo | e raccogliere tutti i pesci del cielo». Questi versi, che chiudono la poesia eponima di *Recuerdos del futuro*, sembrano giungere da lontano, da molto lontano nello spazio e nel tempo. Con molta probabilità, non eravamo più abituati, almeno nella nostra penisola – nella nostra disincantata postazione – a confrontarci con parole così apparentemente leggere, libere ed aeree, eppure così irriducibilmente acuminate, sorgive e stupite.

E sono versi che hanno radici remote, proiettate vorticosamente verso il futuro: una matrice possibile risiede in quella cultura, e in quell'esercizio di surrealtà che le risulta consustanziale, e che da sempre, da quando è data, costituisce una delle linee fondamentali della poesia ispano-americana e ispanofona nel suo complesso: «La última voz de un hombre ensangrentó el viento. | Todos los ángeles perdieron la vida. | Menos uno, herido, alicortado», «L'ultima voce di un uomo insanguinò il vento. | Tutti gli angeli persero la vita. | Fuorché uno, ferito, con l'ali mozze». Sono versi celeberrimi di Rafael Alberti da *El ángel superviviente*, *L'angelo sopravvissuto*. Mario Meléndez, poeta nato a Linares, in Cile, nel 1971, dove ha trascorso l'infanzia durante il regime e le violenze di Pinochet insediatosi dal 1973, poi vissuto a Città del Messico, dove ha contribuito attivamente al dibattito sulla nuova poesia latinoamericana occupandosi di insegnamento e di editoria, scrivendo libri di versi e saggi; infine, da qualche tempo stabilitosi in Italia, nelle Marche, egli sembra ereditare nell'immaginario del proprio DNA, l'impeto vitale di un Icaro, o di un angelo dalle ali mozzate, a cui la meccanica sembra fornire nuovo slancio: così l'aereo sostituisce le ali celesti degli angeli albertiani, ma non per questo annulla la vitalità di una *imagerie* stratificata e millenaria, lirica e etnografica, privata e collettiva.

Leggendo la poesia di Meléndez, nella splendida traduzione di Emilio Coco, ci chiediamo, naturalmente: «quale uomo, e quale genere di scrittura ci troviamo di fronte?». La domanda, semplice, e a tratti ovvia, ha più di una motivazione ed ha molteplici risposte. Si tratta di un autore in cui il

privato è al primo posto: potremmo per questo dirlo un lirico, un lirico puro, con il rischio di sacrificarlo a uno polemica posticcia, miope o nostrana.

Tuttavia, la voce corale, l'*epos* della sua gente, costituisce e determina l'abito e l'ambito della sua attenzione. Il nostro autore ci dice della sua vita, le sue passioni, i suoi furori, i suoi dolori, e continuamente rinvia, riverbera e allude a passioni furori e dolori della sua terra, del suo intero Continente: emblematica potrà apparire in tale ottica *La playa de los pobres*, *La spiaggia dei poveri*, che attinge a elementi di realtà osservata e vissuta, ma che nondimeno potrebbe indifferentemente essere trasposta o travasata ad altre latitudini: dalla costa nord-africana al medio-oriente all'est-asiatico. Oppure, altrove, ricorrendo all'allegoria, ed evitando accuratamente gli elementi di ovvietà naturalistica, come nel caso di uno tra i testi più intensi, *Mi pueblo*, *Il mio paese*: laddove ad ogni verso ci si potrebbe aspettare un qualche addentellato di realtà, contrariamente il lettore è sopraffatto dal lampo di un'accensione visionaria che procede per catene di paradossi di senso. E dove infine si chiarifica che il *paese dell'anima* è altrove e ovunque, irrelato e impermanente, erratico e nomade: come lo è il percorso del suo autore, come lo è la sua cultura, fortemente radicata e irredimibilmente in viaggio, come lo è, potremmo aggiungere, la condizione umana, liquida e glocale: dunque, quasi una *Stimmung*.

Almeno due grandi coordinate sottendono questa poesia: da un lato, un continuo avvicinamento o combattimento, o, se si preferisce, una continua riflessione sul senso della morte, sulla quotidianità della sua presenza, con il ricorso ad elementi di figuralità di tradizione, tropi e metafore afferenti al mondo animale e vegetale, come accade in *Confesiones*, *Confessioni*, o in *Precauciones de última hora*, *Precauzioni dell'ultima ora*, e che traducono una necessità di adire a nuovo sapere, a una direttiva sghemba e non attesa di alterità, sciamanica e scaramantica riguardo al futuro. Si dice che un poeta sia tale in quanto in grado di confrontarsi con le questioni inarginabili: la vita e l'amore (e si legga la bellissima *Apuntes para una leyenda*, *Appunti per una leggenda*), il tempo e la morte. Mario Meléndez porta nel suo zainetto di viaggiatore inquieto e inaccasato quella cultura latinoamericana che non ha mai rimosso la complementarità degli elementi vita-morte, a differenza della nostra cultura che ha fatto del secondo termine *ad quo* un autentico, impronunciabile, terrifico tabù.

Dall'altro lato, c'è nella sua opera, la continua elaborazione, meglio, consapevolezza, della propria arte, delle sue ragioni e delle sue potenzialità espressive: si legga *Para mayor seguridad*, *Per maggiore sicurezza*, come pure la sapienziale e aneddotica, ma siamo di fronte ad un vero e proprio apologo, *Pedagogía inconclusa*, *Pedagogia incompiuta*; o, ancora, si osservi la struttura di *Me sobra un muerto*, *Mi avanza un morto*, costruita sul paradigma del Grande Codice biblico, sorretto da catene iterative, anafora, amplificazione e anadiplosi: quasi una moderna litania; e non a caso questo testo è dedicato a Pablo de Rokha, uno dei massimi poeti cile-

ni, assieme a Pablo Neruda e a Gabriela Mistral, un maestro riconosciuto.

O ancora, e chiudendo questa breve rassegna, si rinvia il lettore italiano alla costruzione di *Arte poética*, *Arte poetica*. Strutturata in cinque strofe: due quartine e tre terzine, ha un grado di parentela con il sonetto, qui rovesciato e prolungato di una ulteriore terzina: cioè un sonetto allungato. Costruito con tecnica circolare, ripropone il lemma «mucca», di cui si registrano quattro occorrenze, in anafora al primo verso della prima, della seconda e della terza strofa, e riappare, in chiusura, nell'attacco dell'ultima strofa. Inoltre si registrano in frequenza tre occorrenze per il lemma «memoria»: appare alla fine del primo verso della prima strofa, nella penultima strofa, e nell'ultima strofa, dove al primo verso viene sostituito da «vuoto»: così, per tecnica combinatoria, e per traslato, si potrebbe intendere come la memoria sia nel vuoto, sia vacante, non abbia dimora fissa né fisica. La memoria trasmuta nel vuoto. E nel suo vagare senza dimora, ricorre, come altre quattro volte si segnalano le occorrenze del termine «paesaggio». Interessante come anche visivamente potrà osservare il lettore, che il lemma «paesaggio», posto nel terzo verso della prima strofa, si confronti e chiuda a circuito con l'ultimo verso dell'ultima strofa, dove viene sostituito da «linguaggio»: nell'arco di 17 versi, attraverso una molteplicità di attacchi e riprese, rimandi e richiami fonici, della più sagace e elaborata consapevolezza d'arte, si assiste alla trasmutazione di *paisaje* in *lenguaje*: il paesaggio è nel linguaggio, il paesaggio è il linguaggio: come dire, con termini inconfondibili ed elementari, che la lingua è la terra dell'esilio, che la parola, per chi vive nella vicissitudine, rappresenta l'approdo: *la patria è la lingua* per l'uomo, per il poeta spatriato o fuggitivo. La questione, ancora una volta, non sta nella novità assoluta, quanto, piuttosto, nella verità assoluta. Cioè nella rivelazione di sé attraverso la scrittura, nell'autenticità di dire, la parola di Mario Meléndez.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Bellini, Giuseppe (2011). *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana. De Colón al siglo XX*. Roma: Bulzoni, pp. 207

Cristina Fiallega (Università di Bologna, Italia)

Destacar este libro de Giuseppe Bellini puede parecer redundante, dado que su figura, como dicen los editores del volumen: «es demasiado conocida, y reconocida, en el mundo de los estudios literarios hispanoamericanos para que sea necesaria su presentación», y anacrónico, puesto que el texto vio la luz hace ya dos años. Sin embargo, cuando necesitamos recurrir a sus páginas por tercera vez, confirmamos que es un libro de consulta indispensable para cualquier estudioso de literatura hispanoamericana y que era un deber reseñarlo.

El trabajo contiene, aparte de la *Advertencia* y el *Final* del mismo Bellini, una *Presentación* de Patrizia Spinato Bruschi y Jaime Martínez Martín, y cuatro capítulos de vasta erudición.

En el primer capítulo, *De Colón al Siglo XVII*, Bellini presenta los primeros encuentros con la mujer americana, de los romances a la épica pasando por la lírica. En el segundo, *Del siglo XVII al XVIII*, el autor observa a la mujer vista por Balbuena, Oquendo, Caviedes y Sor Juana. En el tercero Bellini atraviesa las diferentes y variadas corrientes literarias y de pensamiento, *Del siglo XVIII al inicio del XX*, ofreciéndonos la visión de la mujer desde el erotismo de Andrés Bello hasta el costumbrismo de Ricardo Palma. En el último capítulo, dedicado al *Siglo XX*, aparece un entero apartado dedicado a la visión femenina de la mujer.

Bellini afirma que su trabajo no pretende ser exhaustivo y que su intención es solamente la de presentar algunos momentos y algunas obras de la Literatura Hispanoamericana para observar «la imagen que la mujer ha tenido en ellas, casi siempre vistas por el otro sexo, el papel que los escritores les han asignado a través del tiempo, según su orientación ideológica, su sensibilidad, los cambios literarios y la evolución de las costumbres».

Pese a la modestia del autor, el volumen va más allá del alcance pleno de su objetivo pues, amén de la enciclopédica cantidad de informaciones, de sus páginas se desprenden los lineamentos de un retrato antropológico de la sociedad hispanoamericana y del rol de la mujer en ella. Basta recordar, por ejemplo, cómo se traza la imagen de la mujer mexicana contemporánea a partir de Doña Marina, la Malinche, observando la figura

de Sor Juana estudiada y admirada por el autor, sin olvidar la importancia que tuvo el romántico personaje de Carlota de Habsburgo en la personalidad de escritoras como Ángeles Mastretta y sin descuidar a las grandes Rosario Castellanos y Helena Poniatowska.

Para concluir usamos las palabras de Giuseppe Bellini en el *Final* de su libro: «el largo itinerario que presenta este estudio pone de relieve el persistente papel que la mujer ha tenido en la creación literaria hispanoamericana a través del tiempo [...] Casi siempre la mujer ha sido objeto del deseo, hasta cuando más aparentemente admirada e idealizada, y solamente en contados casos se ha escapado a ese papel».

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Salvat-Papasseit, Joan (2014). *Il poema della rosa sulle labbra e prose scelte*. Introduzione di Jaume Subirana. Traduzione di Marcello Belotti. Roma: Editori Internazionali Riuniti, pp. 192

Gabriella Gavagnin (Universitat de Barcelona, Espanya)

Alla geografia internazionale del futurismo, affastellata di molteplici varianti e reinterpretazioni delle già sfaccettate espressioni italiane del movimento, va ricondotta l'esperienza letteraria tanto breve quanto intensa e appassionata del catalano Joan Salvat-Papasseit, al quale, non a caso, Marinetti si premurò di recapitare, nel 1920, un esemplare dedicato di *8 anime in una bomba*. Breve, perché Salvat, segnato da un'infanzia grama e difficile, si spense in un sanatorio all'età di 30 anni. Intensa e appassionata, perché, sotto la spinta di istanze sociali e rivoluzionarie e catalizzata da un forte desiderio sperimentalista e rotturista, essa prende corpo in un gruppo relativamente nutrito di libri di poesia che si succedono nello spazio di poco più di un lustro, tracciando percorsi innovatori per tematiche e per linguaggio. La parabola creativa prende avvio da due raccolte dichiaratamente avanguardiste, come ben ostentano i rispettivi titoli – *Poemes en ondes hertzianes*, del 1919 e *L'irradiador del Port i les gavines (Poemes d'avantguarda)*, del 1921 –, titoli segnaletici del protagonismo conferito al macchinismo e dell'attrazione verso un nuovo e moderno universo di sensazioni. E culmina poi, nel 1923, in un poemetto erotico, tenero e struggente al tempo stesso, mistico e carnale, gioioso e trepidante, *El poema de la rosa als llavis*, nel quale, senza rinnegare tecniche e motivi attinti al futurismo o al dadaismo, Salvat rivisita metri e forme della poesia tradizionale, con una straordinaria capacità di amalgamarli in un orizzonte che non tradisce né smentisce l'impronta avanguardista di partenza.

È appunto quest'ultima l'opera di Salvat che, in un'accurata traduzione di Marcello Belotti, con testo a fronte, è stata recentemente pubblicata in Italia dagli Editori Internazionali Riuniti nella collana Asce, che accoglie testi inediti e dimenticati della letteratura classica universale. Il bel volumetto, *Il poema della rosa sulle labbra e prose scelte*, corredato da un'utile e garbata prefazione di Jaume Subirana, è arricchito, come avverte il titolo, da una succinta ma rappresentativa antologia di scritti teorici che bene illustra le coordinate ideologiche e politiche del pensiero estetico di un giovane Salvat, il quale si muoveva tra socialismo rivoluzionario e anarchia e, sulla scorta di un vitalismo

d'ascendenza nietzscheana, proclamava che sono «Poeti solamente coloro che cantano nella lotta e biasimano nei loro canti». Un'antologia che accoglie, inoltre, i suoi più noti manifesti poetici come *Contro i poeti con la lettera minuscola*. *Primo manifesto catalano futurista* (testo di cui ne ebbe a dare puntuale notizia all'epoca la rivista futurista milanese *Poesia* durante la breve stagione diretta da Mario Dessy) o perfino la recensione che Salvat scrisse sull'opera ricevuta appunto in dono da Marinetti, *8 anime in una bomba*.

Ma l'edizione del *Poema della rosa sulle labbra* è attenta anche ad alcuni aspetti visuali: la copertina, per esempio, riproduce un dipinto di Robert Delaunay, a mo' di glossa del testo *Natura e Arte* tradotto nell'antologia di prose, testo nel quale Salvat chiama in causa appunto lo stile del pittore orfista a proposito del processo di creazione artistica. Inoltre, vi sono riprodotte alcune delle illustrazioni di Josep Obiols che decoravano l'edizione originale. Peccato, però, che con la stampa in bianco e nero di tutto il volume sia andato perduto, tanto nel testo originale quanto nella traduzione, il colore (rispettivamente rosso fuoco e azzurro) che contraddistingue, con valore cromatico-simbolico, i due magnifici calligrammi del poemetto.

Tradurre poesia d'avanguardia non è certo compito facile, le difficoltà con cui bisogna fare i conti sono di certo tante: dai vincoli formali che la disposizione sulla pagina delle parole in libertà impone al traduttore alla non di rado intraducibile autoreferenzialità del linguaggio. Sicché, ad esempio, la strofa in maiuscoletto piazzata sotto il titolo del calligramma *Giaculatoria* richiede di essere tradotta in modo da rispettare lo spazio quasi identico occupato da ciascun verso, nonché le figure di ripetizione (lessicali e morfosintattiche) destinate a rappresentare il ritmo di una preghiera:

rosa la rosa et sóc pregant:
pètal que es morí tremolant
el bes donant sempre cremant
— i un altre pètal esperant

Il traduttore cerca qui di mantenere tali equilibri formali, non senza, però, una dubbia resa grammaticale del gerundio dell'ultimo verso:

rosa la rosa ti sto pregando:
petalo che è morto tremando
il bacio dando sempre bruciante
— e un altro petalo aspettando

Ma le difficoltà si accrescono anche fuori dai componimenti più formalmente avanguardisti. Anzi, è proprio nel riuso di forme metriche tradizionali e popolari che il linguaggio di Salvat, caratterizzato da una freschezza accattivante e da un'apparente semplicità, si rivela insidioso, perché metro, rima, ritmo, sonorità e altre sottili strategie stilistiche salvaguardano i versi

da ogni possibile andatura prosastica. In tal senso, una traduzione non metrica deve essere usata, e valorata, nella sua principale funzione, che è quella di facilitare l'accesso alla semantica del testo originale. Ed è questo ciò che senza dubbio ha fatto con scrupolo e attenzione Marcello Belotti.

La fortuna italiana della produzione letteraria di Salvat-Papasseit, che ha rassegnato con dovizia di dettagli Anna Maria Saludes i Amat nel saggio *El futurisme català: Salvat a Itàlia* (edito nel 2003 nel volume miscellaneo *Professor Joaquim Molas: Memòria, escriptura, història*), rivela quel carattere occasionale e periferico che informa, più in generale, la fortuna in Italia della letteratura catalana. Tuttavia, l'emergenza, pur se spaziata nel tempo, di traduzioni disperse di testi di Salvat è spia se non altro di un'attenzione ripetuta e insistente verso una delle figure più singolari e interessanti del panorama catalano di quegli anni. L'antologia di versioni italiane di poesie tratte dalle sue due prime raccolte che, sotto il titolo di *Poesie futuriste*, Anna Maria Saludes curò nel 1990, sdoganò questa ricezione dalla fugacità della diffusione su periodici e dalla limitatezza delle antologie generali. Ora, la pubblicazione del *Poema della rosa sulle labbra e prose scelte*, che propone al lettore italiano la traduzione organica dell'opera da molti giudicata quale espressione più compiuta e originale del discorso poetico di Salvat, costituisce senza dubbio un nuovo rilevante contributo per la diffusione in Italia della sua opera.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

D'Ors, Eugeni (2012). *Gualba, la de mil veus*. Edició, presentació i notes de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema, pp. 94

Lidia Carol Geronès (Università degli studi di Verona, Italia)

Gualba, la de mil veus és el volum novè de la col·lecció *Obra Catalana d'Eugeni d'Ors* de Quaderns Crema. Un projecte, l'edició de l'obra en llengua catalana del teòric del Noucentisme, que aquesta editorial està duent a terme des del 1987, any en què apareixia el primer volum, *La Vall de Josafat*, una edició de Josep Murgades. De fet, les primeres publicacions són edicions de Murgades, exceptuant les del 1994: *Papers anterios al Glosari* de Jordi Castellanos i la *La lliçó de tedi en el parc* de Jaume Vallcorba, ambdues, però també a cura de Murgades. A finals dels anys noranta en pren el relleu de l'edició Xavier Pla i es publiquen, per un costat, sis volums: *Glosari 1906-1907* (1998), *Glosari 1908-1909* (2001), *Glosari 1910-1911* (2003), *La ben plantada* (2004), *Glosari 1912-1913-1914* (2005) i *Gualba, la de mil veus* (2012); i, de l'altre, l'assaig epistemològic, *La curiositat* (2009), llibre que per la seva forma i contingut Quaderns Crema publica dins la col·lecció *Assaig*.

L'edició de *Gualba, la de mil veus* de Pla no només presenta les trenta-set gloses que formen la novel·la incestuosa que Eugeni d'Ors va publicar per primera vegada en forma de llibre l'any 1935 (incloent-hi també el pròleg de l'autor, «Escrit el 1935», i respectant-ne «totes les particularitats lèxiques, morfològiques i sintàctiques»), sinó que proposa vuit gloses més a l'*Apèndix*, subdividides en tres grups: *Una glosa premonitòria*, *Dues gloses epilogals* i *Altres gloses relacionades*. Aquestes vuit gloses no són un material inèdit, ni tampoc complementen l'argument de la novel·la, sinó que juntament amb el treball teòric de Pla de l'excel·lent *Presentació* i de l'aclaridora *Nota sobre l'edició*, representen una espècie de doble *making off*. Aquest ens decobreix, per un costat, els convulsos moments propers a la redacció original de 1915 (amb detalls biogràfics potser no imprescindibles però sí importants, com ara el de la cosina Concepció Ors, que firmava les seves cartes en català amb el nom de Tel·lina) i, de l'altre, «la reaparició catalana del seu autor» arran de la primera publicació en forma de llibre l'any 1935, la qual reedició (per part de la Llibreria Catalònia d'Antoni López Llausàs dins la col·lecció *Biblioteca Univers* que dirigia Carles Soldevila) com indica Pla, «més que una lectura del llibre va suscitar un

apassionant qüestionament sobre la vigència de les propostes literàries i estètiques orsianes i, sobretot, de la figura intel·lectual de l'escriptor».

Al costat de l'acurada i detallada reconstrucció filològica de Pla, resta una fascinació per una obra poc coneguda que, malgrat el pas del temps, encara conserva una extranya aura provocadora i misteriosa. A *Gualba, la de mil veus*, com en el sonet de 1905, *El diable a Mallorca*, (re)emergeix un d'Ors completament romàntic que, de la mà de Freud, va a les profunditats més indicibles de la natura, a través d'un paisatge muntanyós, quasi esotèric, totalment modernista, proper al d'*Els sots feréstecs* o *Solitud*. A *Gualba* la libido no és la d'una verge nua, sinó la d'una flora opulenta de fonts larvàtiques que esdevé un estímol eròtic morbós que es desborda.

A diferència de *La ben plantada* (1915), *Sijé* (1928-1929) o *La verdadera historia de Lidia de Cadaqués* (1954), a *Gualba* no hi trobem representada d'una forma directa o explícita una figura femenina. Tel·lina, la filla, és el personatge femení del relat, però Gualba, nom que dóna el títol a la novel·la, n'és segurament la verdadera protagonista. Gualba és un entorn natural, Gualba és un paisatge de muntanya real, un lloc d'estiueig de la burgesia barcelonina de finals del segle passat, avui un paratge reconegut com un parc natural. És precisament aquest entorn natural el que provocarà l''innatural' amor entre els dos protagonistes indefensos. Un dels trets principals del descobriment romàntic del paisatge és la sensibilització de la natura que ens envolta i que observem, esdevenint el paisatge un estat d'ànim. D'Ors reconstrueix l'invenció sensual del paisatge també en algun dels capítols (o «gloses») que conformen el seu assaig *Du Baroque* (1935) i en aquesta novel·la emergeix, juntament amb una visió idealística i simbòlica de l'existent, un relleu psicològic i ambigu del paisatge de Gualba. D'Ors a *Gualba* subratlla i evoca una inevitable connotació sensual de la natura, erotitzant-la d'una forma explícita i provocatòria. Precisament per això, les mil veus del Montseny són ecos, reverberacions més o menys evidents, de la creixent relació eròtico-incestuosa dels protagonistes. Gualba és el *genius loci* que desperta i fa esclatar l'irracional (i catàrtic *surplus*) en el pare i en la filla. L'erotització morbosa – quasi patològica – del paisatge és potser un intent impossible per (re)vitalitzar amb l'eros la natura que però corre el risc de perdre el seu encant si es converteix en fetitxe. Natura i paisatge, com les larves (símbol de mort en la vida o de vida en la mort) que sovint apareixen en la narració, són la subtil atracció de Gualba a la que d'Ors no va saber resistir.

Rassegna iberistica ISSN 2037-6588
Vol. 37 – Num. 102 – Dicembre 2014

Illas, Edgar. *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City*. Liverpool: Liverpool University Press, pp. 244

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Il campo di studio sullo spazio, la città e la sua rappresentazione artistica sono diventate intensamente popolate negli ultimi anni. Questo è un motivo di rallegramento per tutti gli studiosi attenti ad approcci che riguardano l'interdisciplinarità. Il libro *Thinking Barcelona: Ideologies of a Global City* è un importante contributo alle attuali discussioni critiche sullo spazio e la letteratura. Si tratta di uno studio molto originale, e di ampia portata, che darà forma alle discussioni della globalizzazione postmoderna nei prossimi anni. Illas sostiene che Barcellona è una città moderna e postmoderna, globale e locale, imprenditoriale e attenta al *merchandising*, che ha eseguito un modello di gestione socialista della complessità urbana. Il caso della gestione urbanistica di Barcellona è diventato un marchio turistico neoliberale, che è cambiato drasticamente dopo il 1986, in preparazione per le Olimpiadi del 1992. Il comune ha avviato originali iniziative nell'industria del turismo, per lo sviluppo immobiliare e anche nel campo della cultura. Il libro di Edgar Illas è uno studio autorevole sulla complessità della città, dove il caso di Barcellona viene non solo contemplato in gergo politico o mediatico, ma attraverso l'applicazione di alcuni dei migliori strumenti che gli studi culturali possono offrire.

Lo studio de Illas è ben fondato su modelli di riflessione teorica marxista, decostruzionista, e modelli di studi urbani e, quindi, il libro diventa un potente contributo ai campi di Studi Ispanici e Catalani. Per di più offre pregevoli spunti che aprono dei collegamenti con il campo più ampio dei Cultural Studies, l'urbanistica, l'architettura e la geografia a causa della conoscenza e discussione dei dibattiti teorici attuali sulla questione dello spazio e per l'ampia varietà di fonti usate da Edgar Illas. L'autore esamina dei documenti che hanno fornito la base giuridica per una trasformazione della città, a partire della tesi di David Harvey secondo la quale la prima caratteristica fondamentale dell'ordine postmoderno sono le strategie di differenziazione che gli spazi devono attuare al fine di attrarre gli investimenti di capitale globale. Un altro aspetto importante del suo studio consiste nell'analisi de le discordanze tra aspirazioni e fatti, tra progetti e realizzazioni, tra intenzioni e risultati nella politica della Barcellona post-

moderna. Il libro mira a comprendere una particolare città in un determinato periodo storico, ma riflette anche sulle condizioni urbane del nostro tempo. Il progetto vuole spiegare una congiuntura storica, ma molte delle sue tesi si basano su racconti di finzione, già che la manipolazione letteraria della realtà può rivelare alcune ideologie che altrimenti rimarrebbero invisibili. In questo modo sono esaminati tre tipi di materiali: discorsi politici; il progetto di rinnovamento urbano di Barcellona, diretto dall'architetto Oriol Bohigas; e racconti di finzione di scrittori che hanno incorporato lo spazio urbano di Barcellona nelle sue opere (Quim Monzó, Francisco Casavella, Eduardo Mendoza, e Sergi Pàmies). Questa giustapposizione di materiali eterogenei per svolgere la sua analisi persegue un certo tipo di decodificazione (che Illas qualifica come «postdisciplinary») collegato a una premessa rigorosamente marxista: cioè che le correlazioni tra i diversi elementi sovrastrutturali mettono in luce l'istanza economica.

Nell'introduzione l'autore discute l'atteggiamento teorico del libro. Contro lo «walking-in-the-city» «à la Michel de Certeau», Illas propone «the Promethean effort to understand the city as a totality, that is, as a space determined by structural forces that can only be effectively contested through the totalizing frame of (Marxist) political economy». Il libro è diviso in quattro capitoli. Il primo, intitolato *Olympic Spectres at the End of History*, contestualizza la Barcellona del 1992 al tempo della «fine della storia». Esamina il senso di alcuni dei discorsi effettuati nella cerimonia di apertura dei giochi olimpici del 1992 e anche l'uso dello stadio di Montjuïc. La cerimonia è stata compiuta nello stesso luogo previsto per l''Olimpíada Popular' anti-nazi dal 1936, che non ebbe mai luogo a causa dell'inizio della guerra civile. Nel suo discorso, il sindaco Maragall si è limitato a parlare della sua proposta di costruire la città del popolo eliminando il carattere rivendicativo di quell'evento del 1936. Illas include anche una lettura del modo come Eduardo Mendoza rappresenta nel suo romanzo *La ciudad de los prodigios* le 'Expo' compiute a Barcellona nel 1888 e nel 1929. Il capitolo due, *The City Where Europe Meets the Mediterranean*, si concentra su gli usi di tre concetti utilizzati nella ri-definizione di Barcellona: Mediterranea, Europea, e come città («urban cosmopolitism»). Sono analizzati testi come le dichiarazioni di Maragall sul progetto di città («Capitale del nord del Sud europeo») in particolare le ambiguità di un progetto politico che sfruttava (e aveva come scoppio anestetizzare) le proteste urbane popolare dal tempo de la 'Transición'. Testi come lo script da Xavier Rubert de Ventós nella cerimonia d'accoglienza della fiamma olimpica nel villaggio di origine greco di Empúries, e il romanzo di Francisco Casavella *El triunfo* (1991) sono fondamentali per l'analisi. Nel capitolo tre, *The Barcelona Model of Urban Transformation*, Illas illustra come la politica ha gestito la costruzione di nuove infrastrutture e in particolare il progetto architettonico di Oriol Bohigas di ricostruire il tessuto urbano gravemente danneggiato durante la dittatura di Franco. Illas legge il 'modello Barcellona', esempio

notevole della trasformazione urbana riguardo alla crescente industria del turismo della città, per esplorare le relazioni tra opere architettoniche e le esigenze di marketing. L'opinione dell'autore è che la nuova Barcellona ha adeguato elementi del modello nordamericano della *suburbia* (centri commerciali, parchi tematici, alberghi a tema, ecc.) diventando un immenso parco tematico: cioè l'imitazione dell'imitazione. I racconti di Quim Monzó diventano utili per illustrare la mercificazione in corso della città prodotta dal rinnovamento urbano olimpico. L'ultimo capitolo, *Learning from Barcelona*, valuta come il modello di Barcellona possa essere un esempio di città contemporanea e delle città del futuro. In particolare l'autore, ispirandosi ai lavori di Rem Koolhaas, rivendica il buon uso fatto del *master plan*. Aggiunge un'analisi delle costruzioni di nuovi parchi, considerati come spazi d'incontro pubblico. Questi parchi hanno reso possibile un grande insieme di eterogeneità urbane e sono stati usati come palco scenico delle azioni politiche contro la *governance* della città.

Illas pone domande su l'interconnessione profonda tra spazio, identità e trasformazione politica. Un esempio delle multiple domande sarebbe questa: «Can we recover a sense of place without falling either into nationalist ideology or into the humanist ideology that establishes the human body and physical nearness of human beings as conditions for democracy?». Questo libro è molto di più di una postilla all'ondata presente di libri su l'argomento della trasformazione della città postmoderna. Il lavoro di Edgar Illas può aiutare a ridefinire il modo in cui si discute sullo spazio urbano contemporaneo. L'autore ci fornisce non solo un'analisi critica tagliente, ma anche del materiale di ricerca veramente utile.

 ISSN 2037-6588

Pubblicazioni ricevute

Riviste

Acta Poética, UNAM, 34-1 (2013)
Anales de literatura española, Universidad de Alicante, 25 (2013). Serie monográfica 15
Anales de la literatura española contemporánea, 39-2, 39-3 (2014)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 71-1 (2014)
Boletín de la Academia Argentina de Letras, 321-322 (2012)
Bollettino de C.I.R.V.I., 65 (2012), 66 (2012)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 23-2 (2013)
Chasqui. Revista de literatura latinoamericana. Special Issue 5 (2013)
Il confronto letterario, Università di Pavia, 60-2 (2013)
Cuadernos Hispanoamericanos, MAEC-AECID, 764, 765, 766, 767, 768, 769-770 (2014)
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria Española, 39 (2014)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 107 (2013), 108 (2014)
Foreign Affairs Latinoamérica, ITAM, 14-2, 14-3 (2014)
El Hilo de la Fábula, Universidad Nacional del Litoral, 11 (2013)
Índice Histórico Español, Universitat de Barcelona, 126 (2013)
Lengua y migración, Universidad de Alcalá, 4-2 (2012)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 61-2 (2013)
Quaderns. Revista de traducció. Universitat Autònoma de Barcelona, 21 (2014)
Revista de Lexicografía, Universidade da Coruña, XVIII (2012)
Revista Iberoamericana, 246 (2014), 247 (2014)
Strumenti critici, 134 (2014), 135 (2014)
Testo a fronte, Università IULM di Milano, 49 (2013)

Libri

Belloni, Benedetta (2014). «*Dolce color d'oriental zaffiro*»*: il sentiero dell'Oriente arabo-islamico nell'opera di Jorge Luis Borges*. Trapani: Screenpress Edizioni, pp. 110.
Bognolo, Anna; Cara, Giovanni; Neri, Stefano (2013). *Repertorio delle con-*

tinuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di «Amadís de Gaula». Roma: Bulzoni, pp. 664.

Bravo Ramón, Francisco Javier (2013). *El curioso impertinente: periplo mediterráneo de un mito clásico*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 236.

Cannavacciuolo, Margherita (2014). *Miradas en vilo. La narrativa de José Emilio Pacheco*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, pp. 207.

Castaldo, Daria (2014), *«De flores despojando el verde llano». Claudiano nella poesia barocca, da Faría a Góngora*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 258.

Castillo Solórzano, Alonso de (2013). *Noches de placer*. Edición de Giulia Giorgi. Madrid: SIAL Ediciones, pp. 340.

Colmeiro, José (2013). *El ruido y la furia. Conversaciones con Manuel Vázquez Montalbán desde el planeta de los simios*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 162.

Corral, Rose ed. (2012). *Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009*). México: Colegio de México, pp. 288.

Corsi, Daniele (2014). *Futurismo in Spagna. Metamorfosi linguistiche dell'Avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*. Introduzione di Stefania Stefanelli. Prefazione di Maria Grazia Profeti. Roma: Ariccia, pp. 392

García Manso, Luisa (2013). *Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*. Oviedo: KRK Ediciones, 412 pp.

Issorel, Jacques (2014). *El romance «La plaza tiene una torre» de Antonio Machado: «Una forma lógica nueva»*. Santander: Bedia Artes Gráficas. Editado por Bibl. Poética «La Sirena del Pisueña», pp. 46.

Lafarga, Francisco; Pegenaute, Luis (2013). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 516.

Merino, José María (2013). *Antología de cuentos*. Introducción, edición y guía de lectura de José Manuel del Pino. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 370.

Oviedo Pérez de Tudela, Rocío (ed.) (2013). *Rubén Darío en su laberinto*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 267.

Pérez Martínez, Ramón Manuel (2014). *Literatura, tradición y ruptura. Un camino con guía cervantina*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 196.

Sánchez Esoinosa, Gabriel (ed.) (2013). *Pruebas de imprenta. Estudios sobre la cultura editorial del libro en la España moderna y contemporánea*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 284.

Santana Henríquez, Germán (ed.) (2013). *Plutarco y las artes*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 494.

Serafin, Silvana (2014). *Blanca Olmedo. Una nueva autonomía de pensamiento y estética en la novela de Lucila Gamero de Medina*. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 231.

Vilches-de Frutos, Francisca; Nieva de la Paz, Pilar; López García, José Ramón; Aznar Soler, Manuel (eds.) (2014). *Género y exilio teatral republicano. Entre la tradición y la vanguardia*. Amsterdam-New York: RODOPI, pp. 360.

Rivista semestrale
Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia

